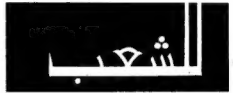


الثقافة

المحاضرة الثقب الفهاه
الكنور عبء الفاور حتم
وزبر الثقافه والارشاد القومى
فالمزم الثقافى لوزارة الثقافه والارشاد القومى



عبد الفاصر : « كانت ثورة ٢٣ يوليو تعبيرا عن كفاح هذا الشعب من اجل الثورة السياسية ومن أجل الثورة الاجتماعية ومن اجل الثورة الثقافية وحسبنا نخوض ثورة ٢٣ يوليو ففتح طريق الثورة السياسية وفتح طريق الثورة الاجتماعية وفتح أيضا طريق الثورة الثقافية . كان معنى نجاح هذه الثورة أننا سنحول بلادنا من مستعمر الى مصر المستقلة سياسيا والاقتصاديا الى مصر الحرة سياسيا والمتحررة اقتصاديا والمتحررة من الاستغلال الاقتصادى والاجتماعى الى بلد تسود ثقافة جديدة » .

ويسرنى أيضا بهذه المناسبة ان أقدم بالشكر الى الاساتذة الاجلاء الذين وضعوا جهودهم فى خد رسالة الثقافة واشتركوا فى محاضرات هذا الموسم سواء فى القاهرة او فى المحافظات راجيا لهم ولكل كل التوفيق .

سيداتى سادتى :

موضوعنا الليلة هو الثقافة فى المجتمع الاشتراكي والحقيقة ان اختيار هذا الموضوع يعمل علينا تنصلى لقضيتين هامتين هما موضوع الثقافة وموضوع الاشتراكية وان يتسع الوقت ههنا لشرح تاريخ الثقافة او تاريخ الاشتراكية . ولذلك

يسرنى ان أفتتح الليلة الموسم الثقافى لوزارة الثقافة والارشاد القومى وان أرحب بكم فى هذا المساء الذى يتم تلبية لنداء الثورة الثقافية وعسلا منكم بالفناء بحق الملايين من أبناء هذا الشعب على الذين أتاحت لهم فرص العلم والثقافة .

ان الهدف من تنظيم هذا الموسم الثقافى هو فى الواقع تمكين المثقفين من أداء رسالتهم كطليعة للثورة الثقافية بل ان الأمر يتجاوز ذلك الى تمثبة ثقافية شاملة تساهم فيها جميع القوى الشعبية ، جميع القوى التى يتكون منها الشعب العامل . ان الغاية من لقاءنا هنا ومن سلسلة المحاضرات التى ستلقى فى هذا المكان وفى جميع محافظات الجمهورية فى اطار الموسم الثقافى ، هى ارساء القواعد السليمة لثقافة المجتمع الاشتراكي . والثقافة بطبعها لابد ان تنبثق من المجتمع وان تتطور مع تطوره . فنحن لا يمكن أن نصنع الثقافة ولكنكم رواد للثقافة الاشتراكية تقومون باستكشاف طواهرها وتتبع مراحل نموها واكتمال بنائها وعليكم كمشقفين كامل المسئولية التى ألقاها الميثاق على المثقفين بحكم وضعهم داخل تحالف قوى الشعب العاملة . ان على المثقفين ان يحلوا امانة نجاح الثورة الثقافية وان يضعوا نصب اعينهم قول الرئيس جمال

معناها المجرّد منذ قيام الثورة ولكن الذي تغير هو نظرة الناس اليها وفهمهم لها . وهذه كلها كلمات لا غبار إطلاقاً على معانيها المجرّدة ، ولكن أسيء استخدامها عمداً خدمة للمصالح غير المشروعة للاستعمار والاقطاع ورأس المال المستغل المتحكم ، وإذا كانت الديمقراطية لم تعد تلك الواجهة المزيفة التي أقامها تحالف الرجعية والاستعمار ، وإذا كانت الديمقراطية لم تعد أيضاً ديكتاتورية الرجعية المخفية وراء نظم دستورية زائفة ، فإن السبب في ذلك هو أننا نظرنا إلى الديمقراطية نظرة ثورية وفهمناها في ضوء جديد هو سيادة الشعب لا سيادة الاقطاع المتحالف مع الاستعمار ومع رأس المال المستغل ، وادركنا حقيقتها من واقع مصالح شعبنا لا مصالح المستغلين والمحترّكين ، لتكون الديمقراطية للشعب وبالشعب ، كذلك شأن الثقافة عندما ننظر إليها في مجتمع تسيطر عليه أي قوى غير قوى الشعب وعندما ننظر إليها في مجتمع تكون السيادة فيه للشعب .



ولكن لا بد لنا من وقفة عند كلمة الثقافة قبل أن نطش في مناقشة مايطرأ عليها من تطور . عندما يتورّ الشعب ويتزعج أينأوه مقاليد الأمور من أعدائه وحسبنا ، وعندما يدخل المشارك من أجل حرية المصالح والمستغل وفي ذروتها معركة إعادة بناء المجتمع وإقامة الاشتراكية ، ولا بد لنا أيضاً بأن نسلّم بأنه كانت في بلادنا قبل الثورة ثقافة خاصة . أريد أن أقول أيضاً أنه كانت في الصين ثقافة معينة سميت بالثقافة الاستعمارية والثقافة الرجعية . والحقيقة أن الثقافة التي كانت موجودة قبل الثورة كانت ثقافة استعمارية وثقافة رجعية وكان هناك تحالف بين الثقافتين . هذا التحالف في صالح من ؟ في صالح الاستعمار ، وصالح فئة معينة من المجتمع . وهنا سؤال ينبغي أن نسأله ، هل كان مناصبه على تلك الثقافة هو احتكار طبقة معينة لها وحرمان بقية الشعب منها ؟ لو كان هذا هو عيبها الوحيد لكان كافياً لادانتها لأنها لتصبح والحال هذه ثقافة للشعب المصري كله وإنها هي ثقافة لطبقة معينة تعبر عن حياة هذه الطبقة وحدها وترتبط بالأوضاع الاجتماعية والاقتصادية لهذه الطبقة .

أفضل في هذه المحاضرة أن تكون واقعيين وتركز المناقشة على الثقافة العربية والاشتراكية العربية والصلات بينهما منذ أن قامت الثورة وحررت الكثير من مفاهيم الحياة في هذه البلاد . والحقيقة أننا لا نريد أن ندخل في تعريفات أو في جدل عن موضوع الثقافة فإن من أخطر الأمور في حياة الشعوب أن تستبد بها الشعارات والأسماء وأن تشغلها عن الحقائق والمسئوليات . وفي رأيي أننا نحتاج في مرحلتنا الحاضرة إلى خاصيتين رئيسيتين هما الإخلاص الكامل والإيمان المطلق بضرورة الثورة الثقافية . وذلك حتى نستطيع القوى الشورية أن تصفى الأوضاع الفاسدة التي سادت المجتمع قبل الثورة وأن تمهد الطريق لبناء الثورة الثقافية الجديدة . والثقافة في رأيي هي من الناحية العقائدية انعكاس للنظام السياسي والاجتماعي . كنت أقرا أمس مقالة ماوتسي تونج من أن الثقافة هي انعكاس للناحية السياسية والاقتصادية ، ولكننا نضيف في مرحلتنا الحاضرة أن الثقافة يجب أيضاً أن تعمل على ترسيخ المفاهيم الجديدة للثورة التي نعيشها الآن .

وإني واثق أنكم تشاركوني الرأي في أن كلمة حرية وكلمة مساواة وكلمة ديمقراطية لم يتغير

ولا يعني حرمان جماهير الشعب من هذا النوع من الثقافة أنه لم تكن لديه ثقافة شعبية بل إنه يعني

طبقية ثقافية وهذه الطبقة معناها التفكك الثقافي ووجود ثقافتين أو أكثر طبقا لتعدد الطبقات الاجتماعية . والخطر الذي يتهدد الشعب من جراء ذلك هو الانعزالية الناتجة عن تعدد الثقافات . وإذا ضربنا مثلا بوسيلة من وسائل الاعلام والثقافة هي جهاز التلفزيون نجد أنه يدخله الى منازل الكثيرين منا جعل هناك وحدة ثقافية في كل منزل وفي كل عائلة . بل وجدنا الثرى والفقير يشاهدان نفس البرامج فيكون هذا الجهاز في الواقع وسيلة لربط المجتمع بوحدة ثقافية ووحدة فكرية .

والثقافة أولا وأخيرا ليست شيئا فرديا مع أنه في وسعنا أن نقول أن هذا الشخص مثقف وهذا الشخص غير مثقف . لأن الثقافة لا يمكن أن تنفصل عن المجتمع ولا يمكن لانسـان نصفه بأنه مثقف بأن يعيش حياته الفكرية في عزلة عن المجتمع الذي يعيش فيه حياته المادية بل أن استمتاعه بالثقافة لا يمكن أن يتحقق على أساس فردى . ونجد مثلا فلاحا في قرية من القرى على علم وعلى دراية تامة بحقوقه وواجباته وعلى فهم تام للبيئة التي يعيش فيها فيمكن أن نقول أن هذا الفلاح مثقف . ولكن قد نجد عالما متخصصا في علم من العلوم ولكنه بعيد كل البعد عن المجتمع الذي يعيش فيه فالحقيقة أننا يجب أن نسمى هذا الشخص متعلما وليس مثقفا .

ومقومات الثقافة وفي مقدمتها الآداب والعلوم والفنون لا يمكن أن تنفصل عن المجتمع بل نستطيع أن نقول أن الثقافة بالنسبة لمجتمع من المجتمعات هي أسلوب الحياة الذي يتبعه هذا المجتمع ، فهي إذن أشمل وأعم من الآداب والعلوم والفنون ، لأنها الصلة بين ذلك كله وبين المجتمع والحياة التي يحياها بل أن الثقافة على حد مايقول البيوت هي المقومات الأساسية التي تجعل الحياة جديرة بأن نحياها .

ويعود بنا هذا الى الثقافة في بلادنا قبل الثورة ويدعونا لأن نسال من جديد هل وجدت جماهير الشعب فيها تلك المقومات الأساسية التي تجعل الحياة جديرة بأن نحياها .

الحقيقة أن الأمر كان على خلاف ذلك ، فقد كان جانب كبير من تلك الثقافة موجها ضد الشعب وكان جانب من تلك الثقافة يعمل عمدا على إرضاء بعض التطلعات الطبقية في مجتمع مقسم

الى طبقات كوسيلة لضمان استمرار الطبقة الاجتماعية . وفي الحقيقة يصح لنا أن نسمى هذه الثقافة بالثقافة الرجعية .

وكان هذا الجانب هو فقط ما توجد به الأقلية المترفة على الأغلبية الجائعة لتخديرها وتسميم أفكارها . اما المنع الحقيقية للثقافة فكانت وقفا على تلك الأقلية ولذلك اعتبرت تلك المنع الثقافية ترفا لا تقدر عليه الا طبقة معينة أما بقية طبقات الشعب فكان عليها أن تقنع بفتات تلك المنع ممزوجة بالسـم .

كانت الثقافة في خدمة مصالح استعمارية إقطاعية ورأسمالية وكانت كذلك في محتواها وفي شكلها معا وكانت تحمل أيضا معنى اذلال الشعب ، مع محاولة إرضائه بهذا الذل ليقتل إزاءه موقف القانع السعيد بذله ، المتشرف بعبوديته لهؤلاء السادة المفروضين عليه والمغتصبين لورثته وحياته . هذه هي الثقافة الاستعمارية التي كانت موجودة قبل الثورة والتي كانت تحوى كل أفكار الذل والخنوع .

وطبيعي أن القيم التي رفعت لواءها تلك الثقافة الاستعمارية الإقطاعية الرأسمالية في ذلك الوقت كانت قيما خاصة بها ، قيما مبنية من مجتمع لا يعرف إلا التراتب الناجش والفرق المدقع ولا يتطلع للفقير فيه إلا إلى أن يكون غنيا ، ولا شجاعة فيه إلا شجاعة الجبـول على المال بغير عمل ، ويقتصر عمل الخير فيه على الصدقات المادية والمعنوية يوجد بها الحسـنون سواء أكانوا واثقين عاطلين ، أو عصاميين كونوا الأموال بإفناء العمر في محاولة الانتقال من طبقة فقيرة الى طبقة مترفة . يوجدون بهذه الصدقات على المساكين المحرومين فينتزعون بذلك التصفيق والاعجاب .

والحقيقة أن الثقافة الرجعية والثقافة الاستعمارية شقيقتان ، بينهما تحالف رجعي في ميـسـدان الثقافة من أجل اذلال الشعب ، وهذا ما يحدث الآن في الحكومات الرجعية سواء في سوريا أو في الأردن . وقبل أن احضر الى هذه المحاضرة كنت اقرأ صحف سوريا التي صدرت صباح اليوم ، والحقيقة أن الثقافة التي تعطى للشعب السوري اليوم هي تماما نفس الثقافة التي بدأ إعطاؤها له في يوم الانفصال ، ثقافة من نوع معين وموجهة اتجاه معين . والثقافة الموجودة الآن في سوريا متخالفة مع الاستعمار ومع الرجعية . وعندها هو اذلال

التاريخ وكان هدفها أن تعيش تحت السيطرة .. تحت نظم سياسية واقتصادية مفروضة علينا ليرسب في أعماق شبابنا شعور بالعجز عن ملاحقة الأجنبي ، ولكن وجدنا الرئيس ينساق بثقافة جديدة لاشرقية ولا غربية ولكنها تجعل المواطن العربي مؤمنا بقوته وفاعليته وقدرته على بناء صرح المجتمع الاشتراكي الجديد .

في رأي أن أساس بناء الثورة الثقافية وضع في يوم من عام ١٩٥٦ عندما نادى الرئيس نداه المعروف أيام العدوان وقال لن نستسلم .. سنحارب سنحارب سنحارب ، كان هذا النداء في الحقيقة هو النداء الذي يجعل المواطن العربي مؤمنا بقوته وقدرته ، ومن هنا يجب علينا أن نتابع السير ونقوى هذا الإيمان في المواطن . وإذا أمكننا أن نعمل على تثبيت هذا الإيمان بقدرته المواقن نكون في الحقيقة قد قمنا بشيء هام في بناء المواطن من الناحية الاشتراكية . ومن واجبتنا نحن رجال الثقافة والإعلام أن نعمل على وضع هذا الألفاظ موضع العمل الفعلي وأن نيسر للشباب معرفة حقيقته وتاريخه وقوته وأن نسلط الأضواء على تاريخنا القديم والحديث ونعمل على كتابة هذا التاريخ كتابة أمينة وإعنية تعالج التشويه الذي أصاب هذا التاريخ ، وعلينا أن نثبت الانسجام بانسجامنا الذي حققناه في عشر سنوات ، والإيمان بأن نظامنا الاشتراكي هو الخلاصة الصادقة لتجاربنا الطويلة والحل الحتمي لمشاكلنا . ولا يمكن أن يتم ذلك إلا بالمزيد الكثير من الشرح والتفصيل على نحو علمي موضوعي تنتفي منه شبهة الدعاية لأنها شبهة تطرد الإيمان من النفوس . كما يحتاج الأمر أيضا إلى تنظيم حملات فكرية صادقة ، يناقش من خلالها المؤمنون بهذا النظام والمؤمنون بصلاحيته والطمعون إليه - المشاكل العامة مناقشة تفصيلية صريحة يرسخ عن طريقها الإيمان الصادق بالتجربة الاشتراكية .

لذلك يجب أن يبنى المواطن الاشتراكي على ثقافة أخلاقية اشتراكية تستمد مصدرها من الأديان نفسها . ومن المهم جدا أن يقوم هذا البناء على أساس طبيعة العلاقات في المجتمع الاشتراكي نفسه فالعلاقات الاجتماعية في العمل الاشتراكي مبنية على أسس الفلسفة الاشتراكية . إذا كانت الثقافة في نظر البوت هي القومات الأساسية التي تجعل الحياة جديرة بأن نحياها

الشعب وجعل الشعب باستمرار خاضعا للمصالح الاستعمارية .. كانت الثقافة الموجودة قبيل الثورة من هذا النوع ، ثقافة استعمارية ، ثقافة رأسمالية ، ثقافة رجعية . ولكن من واجبتنا أن نبحت الموقف بعد ٢٣ يوليو .. كانت الثقافة الموجودة هي التي يمكن أن نسميها ثقافة قومية وبعد النسوانين الاشتراكية كان من واجبتنا أن نجعل الثقافة القومية الموجودة ثقافة اشتراكية قومية . وأصبح من واجبتنا أن نعمل على التحويل الثقافي الاشتراكي . وكما قال زعيمنا جمال عبد الناصر في ٢٣ يوليو قامت ثورتنا للقضاء على الاستعمار والافطاع . غير أنه قاد الثورة أيضا من أجل القضاء على الاستعمار الثقافي والافطاع الثقافي .

وعندما أعلن الرئيس أهداف الثورة كان في الواقع يحدد بها مذهبا فكريا منبثقا عن احتياجات الشعب ونابعا من ترائه ومعبرا عن آماله في أن تتاح له فرصة الحياة الحرة الكريمة . واليوم نقف في ثورتنا الثقافية الاشتراكية في الوقت الحاضر وأمامنا مرحلتان .. مرحلة الثورة على الأوضاع الفاسدة القديمة التي تحكم في مجتمع ما قبل الثورة .. ونجد أن ماوتسي تونج يقول عن الثورة الصينية أن الثقافة التي كانت موجودة في المجتمع الصيني كانت ثقافة اقطاعية ، ثقافة استعمارية وكان رأيها فيها أنه إذا لم نحارب تلك الثقافة ، فسيكون من المستحيل بناء الثقافة الجديدة ، وقال أن النضال بين الثقافتين مسألة حياة أو موت . ويقول ماوتسي تونج أيضا « لا بناء بدون هدم ولا كهرياء بدون سدود ولا تقدم بدون ضحايا » . هذا بالنسبة للأوضاع الثقافية التي كانت موجودة ، الثقافة المبنية على الأوضاع الفاسدة .

بعد ذلك نعمل في مرحلة بناء المجتمع الجديد وبالتالي مرحلة الثورة الاشتراكية .

الميثاق أيها السادة هو أساس الانطلاق للثورة الثقافية والحقيقة أنه لا يمكن بناء الثورة إلا ببناء المواطن الاشتراكي .. كيف يبنى المواطن الاشتراكي؟ أولا : بتنمية طاقات المواطن وقدراته الفكرية .. ثانيا : توجيه هذه الطاقات توجيهها يتفق مع طبيعة المجتمع . وبناء المواطن الاشتراكي ثقافيا يكسونه بالإيمان ، الإيمان بالله ، الإيمان بالنفس ، والثقة في العمل الذي يجب أن يعمل . لقد انطلقت ابواق الدعاية الاستعمارية المفروضة لتزييف الحقيقة وتزوير

فالحقيقة أن الاخلاق من اهم هذه المقومات . والعلاقات الاجتماعية يجب أن تسودها الآن الاخلاق الاشتراكية وتسودها المحبة والتعاون فيعمل الفرد من أجل المجموع ويعمل المجموع من أجل الفرد . هذه الاخلاق الاشتراكية يجب أن تسود المجتمع الآن . ومن واجبنا نحن رجال الثقافة والأعلام أن نعمل على تدعيم هذه الأسس وعلى المقومات الاخلاقية . وهذه المثل لم تكن موجودة في مجتمع ما قبل الثورة بل لم تكن موجودة ايضا قبل القوانين الاشتراكية فقد كانت هناك طبقة تريد أن تتحكم . طبقة تريد أن تسيطر ، طبقة تريد أن تستغل .

الحقيقة أن العلاقات الاجتماعية في المجتمع الاشتراكي اليوم مبنية على الاخلاق ، ومن واجبنا نحن رجال الثقافة والأعلام أن نعمل على تدعيم هذه المقومات وهذه المبادئ .

كذلك من أهم أسس بناء المساواة الاشتراكي ضرب المثل الطيب فلا شيء يخدم الفكرة مثل المثل الطيب ولكم في رسول الله أسوة حسنة . وإذا كان القادة والوجهون في المجتمع الاشتراكي يدعون الناس إلى مثل جديدة وقيم مغايرة لقيم المجتمع القديم فإن عليهم أن يبدأوا بأنفسهم في تقديم هذه المثل وتحقيق هذه القيم المرتبطة بتطويع النظام الاشتراكي . وقد ضرب الرئيس جمال عبد الناصر المثل لنا جميعا ، فنحن نجتمع في مدرسة فكرية والرئيس هو صاحب هذه المدرسة لقد آمننا بمبادئ الرئيس لأنه ضرب لنا المثل الأعلى وعلمنا كيف تكون محبة الناس وضرب لنا المثل في كيف يعمل المواطن من أجل مصلحة بلده . وضرب لنا المثل في التضحية ، وضرب لنا مثل الرجل الذي لا يؤثر السلطان على شخصيته . ومن واجبنا نحن رجال الثقافة والأعلام أن نعمل على أن نجعل من أنفسنا المثل الحي بحيث يرانا المواطنون جميعا ويعملون من أجل المبادئ التي نعمل من أجلها وأن يفهم المواطن أنه يعمل في مجتمع يؤمن بأنه صاحبه وبانيه، لا مصلحة لأحد فيه غير المواطنين جميعا . كذلك يجب أن نتجه الدعوة الصادقة إلى معارسة حرية الكلمة وتقبل النقد بصدر رحب . لقد تكلم الدكتور محمد مندور اليوم عن حرية النقد والفرق بين شيئين هما المعارضة والنقد ، فالنقد هو الذي نحتاج إليه ، هو النقد الهادف ، هو النور

الذي يهدينا إلى الطريق الذي نريده . وإذا كان هناك نقد فيجب أيضا أن يكون هناك نقد ذاتي ، لقد وقف الرئيس بعد الانفصال يمارس النقد الذاتي فقال أخطأنا في هذا وذلك والحقيقة أن هذا هو الطريق الذي يجب على كل منا أن يسلكه . وسنظل نخطئ مادامنا مؤمنين بالعمل ويجب علينا ونحن نبني الثقافة الاشتراكية التي نريدها أن نمارس النقد الذاتي ، وليس من النقد الهادف أن نتلق بالشائعات واتهم نكيلها بغير حساب فهذا لا يمكن أن يكون نقدا ابدا وانما الهدامون والغاشلون هم الذين يلجأون باسم النقد لرشق الآخرين بالطوب ولكن النقد أن نقصد من أجل البناء أما إذا كان هناك من يعمل على رشق الآخرين فاعتقد أن هذا الشخص حاقد ولا يمكن للشخص الحاقد أن ينجح في عمله لأن العمل يجب أن يبنى على أساس النقد والنقد الذاتي كذلك يجب أن يعلم الناس وظيفة الكلمة في المجتمع الاشتراكي فليست حرية الكلمة مجرد تنفيس عن طائفة مكبوتة . والكلمة واجب قبل أن تكون حقا . والذي يخس الكلمة في صدره هو خائن لأمانة العمل القومي ومضيع لمصالح الجماعة . والسلبية يجب ألا يكون لها مكان في المجتمع الاشتراكي . الصحافة لها دور هام في بناء المجتمع الجديد وقد وصلها الميثاق الوطني بأنها أعظم أدوات حرية الرأي والخطابة هذا الدور تقتضى العاملين فيها من الكتاب والمحررين أن يراغبوا الله والسوطن في كل خير ينشرونه وكل كلمة يكتبونها .

وإذا جاز في الماضي أن تقنع الصحافة بنشر الخبر الخثير فإن المرحلة الجديدة مرحلة البناء تقتضيها أن تساهم مساهمة متزايدة في اشاعة الثقافة والأرتقاء بمستوى الجماهير . واليوم ونحن في الثورة الاشتراكية يجب أن نمد جذور هذه الثورة إلى أعماق تراثنا العظيم وأن نقيم شريعة العدل شريعة الله ، نقيم الاشتراكية التي دعا إليها محمد عليه الصلاة والسلام منذ أربعة عشر قرنا ودعت إليها جميع الأديان . أن شعبنا يجد في نفسه القوة على أن يحمل لواء هذه الدعوة وعلى أن يضع موضوع التطبيق العملي مذهبه الاشتراكي القائم على الكفاية والعدل .

بل انه لم يحدث في ثورتنا أن انفصل الفكر المذهبي عن التطبيق العملي وانما كانا يسيران

معا لا جنبا الى جنب ولكن فى وحدة حية ايجابية متحركة .

تقافتنا ايضا هى جزء من حياتنا ومن ثورتنا ، ويجب ان تكون حية ايجابية متحركة تمتد جذورها الى اعماق تراثنا وتستمد وجودها من حياة شعبنا ومن جهاده ومن آماله فى حاضره ومستقبله . اننا نستبعد السيطرة الاستعمارية والاقطاعية من ثقافتنا ونخلص من أسر الاستعمار الثقافى ونحطم الاقطاع الثقافى بجميع صوره ، ولكن هذا كله لايعنى ان نعيش فى عزلة عن العالم او ان نقطع اسباب الاتصال الثقافى بيننا وبين بقية الشعوب ، ان البعض يقول ان لنا تراثا قديما وهذا التراث يجب ان نحافظ عليه . ولنا عاداتنا وتقاليدها فلماذا نستورد ثقافة من الخارج . الحقيقة ان العالم اليوم غير بالأسس . فبجهاز راديو يمكنك ان تسمع افكارا وثقافات مختلفة من جميع انحاء العالم . ولكن يجب ان نعمل على تحسين أنفسنا ونعمل على تدعيم ثقافتنا لتكون قوية ولايسكن ان تكون هذه الثقافة قوية وهى فى عزلة عن العالم .

يجب علينا ان نفتح النوافذ للثقافات الأجنبية ، يجب ان نعرف ان لنا ثقافة معينة ويجب ان نرحب بالثقافات الأخرى نأخذ منها الحسن . ولكن الثقافات المعادية لثقافتنا يجب ان نبعدا بكل الوسائل . ويجب ان نبعد عن أنفسنا الغرور فلو قلنا اننا سنتمسك بثقافة معينة فى داخل البلاد فهذا فى اعتقادى نوع من الغرور ولكن يجب ان نتفاعل مع الثقافات الأخرى الصالحة لنا .

وكما حطمت كل انواع الاحتكار فى علاقتنا مع الدول العالمة لانقبل استعمارا ثقافيا من اى نوع لأن ذلك معناه العبودية الثقافية . وثورتنا الثقافية ثورة تحررية تدعونا لأن نحطم الأغلال ونزيع كل غشاة كانت تحجب عنا أنفسنا وقدراتنا وتراثنا . يجب ان نستفيد من كل شئ ويجب ان نرى كسل شئ . وأن نرى ثقافتنا بكل ثمرة من ثمرات التقدم الفكرى فى كل مكان من العالم بل اننى اريد أيضا ان أقول ان واجبنا الا نأخذ الصالح من الثقافات الأجنبية فحسب بل أيضا من واجبنا ان نعمل على تصدير ثقافتنا .

ويجب ان نعمل على توضيح الهدف من تصدير ثقافتنا ، فنحن لانريد أن نستعمر احدا ولكن نريد

ان نضع الأفكار ونشع الثقافة . ولكن دون ان نفكر فى اى استعمار ثقافى لأى بلد لأن مصر قامت من الاستعمار الثقافى ، وهدفها الآن حين تفتح بعض المكتبات فى بعض الدول العربية هو التعاون الثقافى ، هو ان تصدر هذه الثقافة من أجل تعاون الشعب العربى فى الوطن العربى . من أجل ذلك نعمل على اقامة اكبر قدر ممكن من التبادل الثقافى مع بلاد العالم كلها . وتدخل فى هذا النطاق كل اداة من ادوات الثقافة وكل وسيلة من وسائل التعبير ونقل الأفكار .

ان تكويننا الاجتماعى يعاد تشكيله من جديد وكذلك تكويننا الثقافى . وفى المرحلة التى يتم فيها هذا التشكيل الجديد اى التى تتم فيها الثورة الثقافية يجب ان تكون فى متناولنا جميع التجارب الفكرية الأخرى .

سيداتى سادى

ان الثقافة فى المجتمع الاشتراكى ليست ترفا كما كان الخبز الذى تقتات به لايمكن ان يكون ترفا وانما هو من ضروريات الحياة . لذلك من واجبنا فى هذه اللحظات التى تبني فيها ثقافتنا الجديدة ان نرفع شعار « الثقافة للشعب » .

وهذه نقطة جوهرية فى الثورة الثقافية التى ننادى بها وبها . يستمر الاقطاع الثقافى القائم على حق اقلية ضئيلة فى ان تستمتع بما تعتقد انه اطيب لذائذ الثقافة مع حرمان الأغلبية من كل شئ . فى ظل هذا الاقطاع تتشكل الثقافة وتتجسد ولا يمتنا الذين يستفيدون من هذا الاقطاع الثقافى . وهذه النقطة مهمة جدا وارىد ان اشرحها فى ضوء الاتجاه الثقافى الجديد الذى نريده لوطنا نسأل أنفسنا على سبيل النقد الذاتى من الذى يستفيد من المسارح ؟ ومن الذى يستفيد من السينما والافلام الضخمة التى نستوردها ؟ من الذى يستفيد من الفرق التمثيلية الأجنبية الكبيرة ؟ من الذى يستفيد من الأوبرا ؟ الجواب هو القاهرة والاسكندرية طبعاً . لكن الفلاح والعامل ، أى أغلبية الشعب لا يستفيد بهذه الثقافة . من واجبنا اليوم ان نعمل على ان تصل التمثيليات التى نراها هنا ، التى يراها الرجل الغنى الموجود فى القاهرة ليراهها الفلاح الموجود فى القرية . ولنتكلم بصراحة عين المسرح . المسرح القومى كان موجودا من قبل الثورة

وكان الوزراء يجتمعون لتدعيم المسرح القومي وبعد ذلك يأتي اثنان من الوزراء الثلاثة ولاداعي للاسماء ويشاهدون الرواية . وبعد ذلك ينتهي كل شيء . وكان كل برنامج المسرح القومي صمت روايات في السنة . فهل هذا هو الثقافة الاشتراكية القومية ؟ هل هذه هي الثورة الاشتراكية ؟ اليوم لا بد ان نزيد من عدد المسارح . وبعد ذلك تواجهنا مشكلة ، اذ يأتي بعض الاخوان ويتحدثون عن الكم والكيف . اني اريد من اولئك النقاد الذين يتكلمون ويدعون انهم يفهمون الاشتراكية ان يقولوا لي ما معنى الكم والكيف في الثقافة ؟ اذا كان هناك مسرح واحد لا يراه الا عدد محدود من الافراد الذين يرتادون المسرح القومي ، وم رواد المسرح القومي في السنة ؟ عشرة آلاف ؟ ان الدولة التي تدفع من ميزانيتها ، من ميزانية الفلاح والعامل ، وليس هذا استعدادا لمواطف الجمهور فنحن من الشعب ونحن ننقد أنفسنا ، الدولة التي تدفع من اموال الشعب ٣٠ ألف جنيه في السنة او ١٠٠.٠٠٠ جنيه فمن الذي يستفيد من المسرح ؟ عدد بسيط طبعاً . وبعد ذلك نزيد عدد الفرق المسرحية ليكون لدينا عشر فرق مسرحية ، فيقولون لنا ان الكم طغى على الكيف !

اي كم واي كيف ؟ هل نسيتم انكم في بلد به ٢٧ مليوناً لا العشرة آلاف شخص الذين يشاهدون هذه المسرحيات ؟ هل الـ ٢٦ مليوناً راوا روايات المسرح القومي ؟ ثم يقولون ان الأفضل ان نعمل شيئاً قليلاً ولكن جيداً . وقد سمعنا هذه النظرية وهذه النغمة عند انشاء التلفزيون ولو كنا قد استمعنا اليهم لما كان هناك تلفزيون ولما كان ما يقرب من ٢٠٠.٠٠٠ شخص يريدون اليوم اجهزة تلفزيون . اليوم كما يقول رئيس مجلس ادارة شركة النصر هناك ١٣٥ ألف جهاز في ايادي الشعب والعدد يزداد باستمرار ولو اخذنا بنظرية الكم والكيف لما كان لدينا اكثر من برنامج نصف ساعة يومياً . واي شخص يقبل ان يشتري جهاز تلفزيون من اجل ان يشاهد برنامج نصف ساعة يومياً .

وبعد ذلك يجب الا ننسى اننا في مجتمع اشتراكي ولنا في مجتمع رأس مالي . وهناك آلاف من المواطنين يعملون في صناعة التلفزيون او في اعداد البرامج للتلفزيون . اين كان مصير هؤلاء الشباب ذوي الكفايات ؟

وكان هناك من يقول ان الأفضل ان يعطينا عبد القادر حاتم ساعة واحدة بدلا من ست ساعات وانا واثق تماما انني لو استمعت اليهم دقيقة واحدة لما كان هناك تلفزيون في بلادنا ولا كان هناك الايراد الذي يتيح التلفزيون للدولة . ان التلفزيون يعطي ايرادا للدولة قدره ثلاثة ملايين من الجنيهات ، وهناك آلاف يعملون في التلفزيون ، وعشرات يعملون في المسرح ، عشرات من الشباب الذين تعلموا في معاهد المسرح والتمثيل ، الى اين كان هؤلاء سيذهبون ؟ كنا نرى المجتمع قبل الثورة ، وكنا نرى الفن وكيف كان الشرف يباع باسم الفن . اما اليوم فالطالب الذي يتخرج من المعهد يجد عملاً شريفاً جاداً يفتح الطريق امام نمو مواهبه لو استمعنا الى اولئك لما رأينا شخصا مثل محمد عوض الذي مثل في رواية اسمها جلفدان هائم . كان الناس جميعا يضحكون لهذا الشاب ، واتقسم لكم يا اخواني انني بكيت عندما رأيت هذا الشاب لانه كان رقيق الحال ثم ظهرت موهبته وأتيحت له الفرصة . وهناك غيره ستفتح امامهم الابواب ونظرية الكم التي يتحدثون عنها لن تفتح باباً للفرق بل تنظف المواهب .

اننا نسير في الطريق السليم وستستمر على مسابحنا عشر فرق تقدم تسعين رواية في السنة تسعين رواية مسرحية . ولنفرض ان عشرين رواية نجحت ، وقشلت سبعون . في العام القادم ستصبح خمسون . وكذلك التلفزيون ، هل برامج التلفزيون عندما ظهر في ٢٣ يوليو منذ سنتين مثل ماهي اليوم ؟ اننا نمارس الخطأ والصواب وهذه هي مبادئ الرئيس ونحن نطبق هذه المبادئ ونمارس التجربة والخطأ وتحسن انتاجنا ونظهر هذه المواهب . هذه هي الثقافة لا ان يأتي شخص يكتب وهو جالس على مكتبه فينادي بنظرية الكم والكيف . لقد قرأت مآكبت هؤلاء في الصحف . ويعلم الذين كانوا في التلفزيون انهم كانوا ينتقدون التلفزيون قبل ان يظهر التلفزيون . وأمس مرت بمسرح الجيب ، ولم اكن قد زرت من قبل والتقيت بمديره سعد أردش فقال لي ان بعض النقاد نقدوا مسرح الجيب وهم لم يحضروا مسرح الجيب ، فهل هذه هي الاشتراكية التي ننادي بها ؟ وهل هذه هي الثقافة ؟

نحن نقول ان الثقافة للشعب • ونشئ عشرين
مسرحية ، وهذه الفرق ستمضي المحافظات ، وستمر
في كل ناحية من النواحي حتى ترى المحافظات
كلها هذه المسرحيات ، وبعد ذلك سنزيد هذه
الفرق لأن هناك خريجين من المعاهد ، وهناك كتاب
سنأخذ مسرحياتهم ، وسنسير على هذه السياسة
وبدلاً من أن تكون لدينا ثلاث قنوات للتلفزيون
سنزيدها أكثر وأكثر •

نحن لانريد طبقية في الثقافة، لانريد ان نقول ان
عناك ثقافة رقيقة وثقافة شعبية أو رديئة . لانريد
ان نحجب الثقافة عن أفراد الشعب . اننا ننسى
الثقافة ونشرها وتعارض النقد والنقد الذاتي ..

والاستعلامات وسيكون كل مركز مزودا بتليفزيون وفيه الكتب والصحف المختلفة . كذلك بالنسبة لدور الكتب سنيسر الاستعارة ونتيسح الكتب للمواطنين في كل مكان .

ومادنا ننادي بثورة ثقافية فيجب أن يصل الكتاب الى جميع القرى . وفي الختام أقول لكم ان الثقافة التي تضع نفسها في خدمة المجتمع الاشتراكي قوة من قوى التقدم ودرع يقي المجتمع الاشتراكي من أعدائه ويحميه من التكتلات . وقد رأينا ماحدث في سوريا ورأينا كيف يحاولون أن يفرضوا ثقافة رجعية ولكن الشعب يقاومهم .

ان من مهمة الثورة الثقافية أن تعمق وتدعم انتصاراتنا بحيث تكون باستمرار محصنين ضد هذه التكتلات أو ضد أي عدوان من الخارج . الثورة الثقافية معناها ان نعمق معرفتنا بحقوقنا وشعورنا بواجباتنا ومسئولياتنا .

ان الثقافة التي نريدها ، الثقافة في المجتمع الاشتراكي ، هي التي تجعل الحياة جديرة بأن نحياها والجزء الأكبر من هذه المهمة هو كما قال الرئيس جمال عبد الناصر أن يعيش في هذه البقعة من الأرض شعب نكح مدرك .

هذه هي الثورة الثقافية التي آذنت بالانطلاق فلنمض في طريقها على بركة الله ، وفقنا الله جميعا لتحقيق هذه المبادئ في ثورتنا الثقافية .

وهذا سيفيدنا من ناحية الثورة الثقافية كوسيلة لنشر الثقافة بين أفراد الشعب في القرى الى جانب جهاز التليفزيون ذي الشاشة الكبيرة . . الذي يستطيع أن يشاهده عدد كبير من المواطنين . اما في الإذاعة فستعمل على اطالة اليوم وسيصبح البرنامج الثاني من ٢٣ يوليو طوال اليوم ان شاء الله .

وفي الوقت نفسه نشجع الانتاج الفردي في السينما مع ضمان عدم عودة الاستغلال ، وقد دخل القطاع العام السينما وفي الوقت نفسه نسمح للقطاع الخاص بأن يعمل في هذا الميدان . وليست هناك قيود ولاسدود ولاشروط ولاقوانين على السينما اطلاقا . ونتيجة لذلك يتم انتاج ٨٠ فيلما في القطاع الخاص وفي الاستوديوهات ١٠ افلام من الانتاج المشترك ، واحدها يبلغ ماسينق عليه ٣٠ مليون دولار ، ولو استطعنا أن نجذب عددا من الشركات السينمائية للانتاج المشترك فستعود فائدة كبيرة جدا على المواطنين ، وسنتعلم من الممارسة مع المخرجين والمصورين .

من واجبنا أن نعمل على أن تكون الكتيبات والصحف في ايدي الشعب وقد أنفقت الدولة مائة ألف جنيه لتسافر طائرة يوميا من القاهرة حتى أسوان لتوفر الجرائد للمناطق النائية في أقاصي الصعيد .

ومن واجبنا أيضا أن نعمل على إيجاد مراكز الثقافة والاستعلامات في كل قرية من القرى ولدينا مشروع لإيجاد ١٠٠٠ مركز للثقافة



٢ دراء التراجيح والسير كما عرفناها

بسم:
عباس محمود العقاد

فى مقالاتنا بعنوان « حياة قلم » عرضت مناسبة
العلاقة ابراهيم المولى بى بمؤامرات القصور فى
القاهرة والاستانة ذكرنا فيها بعض حوادثها ملخصة
فى القصة التالية :

« .. حدث أن حركة فى القاهرة زلزلت عرش عبد الحميد
بالاستانة - وهى حركة تركيا الفتاة - وأن رجلا شهرته دغوسة
القلم واللسان ذهب الى ايران لانعام هذه الدعوة لطرده الشاه
وأهانه اثنان من وزرائه ، فقتل الثلاثة جميعا ، وقال فانورهم انهم
نضوا عليهم بالحق انتقاما لذلك الدامية الطريد - جمبال
الدين !

« وكانت هذه الحقيقة من وقائع الحال الفنية من القبال
.. ومن طرائفها المروية ان السلطان عبد الحميد كان ينام فى
بلد وحيثاه على شارع محمد على بالقاهرة ، وافق يوما أن
المولى بى الكبير - صاحب مصباح الشرق دخل مكتب (المؤيد)
ووجد فيه نخبة من كتاب مصره ونضالاته ، فتوقف عند الباب
وقال وهو يرفع يديه الى سقف الحجرة : فاذ انت يا رب ان
تسقط هذا السقف على من نخته ، فيستريح عبد الحميد !
قال محمد عبده - وكان من زوار الحجرة - نعم .. لو تقدمت
انت خطوبين ! »

وقد ذكرنا فى مقالنا السابق « بالجلة » طرفا من
اخبار هذه المؤامرات وقصرنا الكلام فيها على اعلام
الادب الذين تقدمت الكتابة عنهم فى اعدادنا ، وهم
على يوسف ومصطفى كامل ، والنفلوطى ، والمولى بى
صاحب عيسى بن هشام ، ولكنهم طائفة من طوائف
من الذين اتصلوا بالقصور واجتذبتهم حبالها
او اشتعلت عليهم شباكتها ، وغيرهم كثيرون من أبناء
عصرهم وأبناء العصر الذى يليه تعرضوا لمثل ما
تعرض له زملاؤهم من قبل وامتزجت حياتهم
العامة والخاصة كما امتزجت حركاتهم الأدبية
والفكرية بأسرار تلك المؤامرات ، فلا سبيل الى
تقديرهم وتقدير بواعث اعمالهم بغير الاطلاع
على تلك الأسرار .

ومن أشهر الاخبار عن العلاقات المتصلة بين
القصور ودوائر الادب ذلك الخبر الذى لم يكتب
فى حينه ولكنه ورد فى مذكرات احمد شفيق
باشا التى نشرها بعد خلع السلطان عبد الحميد
والخديو عباس الثانى ، وذلك هو خبر الاستاذ
الامام محمد عبده مع شبكة الجاسوسية الصحفية
فى القاهرة والاستانة ، وكان الخديو عباس شديد
النقمة على الاستاذ لمعارضته اياه فى سياسة

الأزهر وديوان الأوقاف ، ولكنه لم يكن يستطيع
عزله لغير سبب يمكن تقريره والاستناد اليه ، ولم
يكن نظام مجلس الوزراء يسمح له بالتصرف فى
المناصب الكبرى بوحى من أهواله الشخصية ، فأراد
أن يتبع بحقوق الخليفة الأكبر - عبد الحميد -
فى المسائل الدينية ، وانتزح فرصة السباحة
الصيفية وسفر الاستاذ الى الاستانة لتوريطه فى
موقف مربوب يؤدى بالاتفاق مع جواسيس « المابين »
الى اعتقاله « متلبسا » بحالة من الحالات الشائنة
التي لاتجمل بمفتى الديار .. فلا يصعب على
الخديو بعد ذلك أن يأمر بإخراجه من المناصب
الدينية ومن وظيفة التعليم بالجامع الأزهر ، ولا
يستطيع المستشارون الذين يشهدون مجلس الوزراء
أن يعارضوه باسم القساؤون المالى ونظام تأديب
المواطنين .

وقد تولى هذه المهمة مكاتب « المؤيد » بالاستانة
فقدم نفسه الى الأستاذ وعرض عليه خدمته لتمكنه
من الفرجة على مناظر البلد التى يجعلها السائح
الغريب ولا يعتدى اليها بغير دليل ، ولولا يقظة
الشيخ محمد عبده وانتباه بعض المصريين فى
لستانة الى خبيثة هذه الدسيسة لاعتقل الشيخ

فى جهة من جهات اللهو المنكر يراقبها الشرطة ويستطيعون على الأقل أن يخرجوا من البلد مر يصطدم فيها بالمشايخين الفرياء . فيحق القول على الامام « المتهتك » وتكون هى القاضية على سمعته وعلى جهوده ومشروعاته فى سبيل الاصلاح .

وامثال هذه « المؤامرات » بين سماسرة القصور وحلة الأقدام أكثر من أن تحصى ، كنا نسمع بعضها فى حينه . ولكنها لا تنشر فى الصحف السيارة الا بأسلوب التورية والتلميح ، أو تنشر عنها الكتب التى تصاغ بأسلوب « القصة » الخيالية وباطلاها جميعا معروفون .

ولم تنقطع هذه المؤامرات كل الانقطاع الى زمن فاروق ، ولكنها ذهبت شيئا فشيئا على مراحل متعاقبة ، ترتبط كل الارتباط بتاريخ القصور « ذات الشأن » كما يقال فى التسميات الحديثة ، وهى مراحل العلاقة بين قصر بلدى وقصر عابدين ، ثم مراحل العلاقة بين قصر عابدين وقصر الدوبارة ، وهو عنوان دار الوكالة البريطانية المشهور .

ولهذا كانت الناحية الدينية غالبية على هذه المؤامرات فى مرحلتها الأولى ، وكان محورها الأكبر مسألة الخلافة ومسألة السبعة الخوفاة أو الدعاة التى لها علاقة بالدين وبالأخلاق .

كان السلطان العثمانى يتهم الخديويين بالسمى الى تحويل الخلافة من الترك الى البلاد العربية ، وكان الخديويون يحذرون من سلطان الخليفة لأنه السلطان الذى كان من حقوقه أن يخلع امير مصر أو يبدل نظام الوراثة أو يساوم الدول الأوروبية على حساب الخديوية المصرية ، كلما كانت له فى ذلك مصلحة من مصالح السياسة الدولية .

ومن هنا جاءت تلك القضايا التى ترتبط بمناصب الافتاء ومشايخ الطرق الصوفية ومنازعات الزوجية والكفاءة لها من وجهة النسب والوجاهة الاجتماعية كما جاءت تلك الأقاويل التى تدور على اتهام كبار الرجال العاملين فى نهضة هذه الأمة ، لانهم ينازعون الخليفة أو الأميرة ، ولا يسهل التغلب عليهم بغير التشهير وتدمير المواقف التى تنفر الناس منهم باسم النخوة الدينية على الخصوص .

وقد ذهب عهد عبد الحميد وقيمت لمسألة الخلافة ذيلوها التى شهد المعاصرون آثارها فى حياتنا الفكرية

فان الثورة العكرية التى اشتبكت فيها أقلام العلماء والأدياء شهورا فى هذا البلد بعد ظهور كتاب « الاسلام وأصول الحكم » لم تكن لتشتعل هذا الاشتعال لولا طموح أحمد فؤاد الى الخلافة واعتقاده انها توجد مكانه عند الدولة البريطانية لتستعين به على حكم الامبراطورية الهندية ، ولو بلغ من شأن الحلاف أن يتشغل أقلام العلماء والأدياء كما شغلهم يومذاك لما بلغ من شأنه أن يستفحل حتى يؤدى الى سقوط الوزارة واثارة المشكلة الدستورية على وضع جديد .

وللناقد الأدبى - اذن - أن يجعل شعاره « فتش عن القصر » أو « فتش عن قضية الخلافة » ليهمم حقيقة لاغنى عنها فى تقدير مدارسنا الأدبية فى الجيل الماضى وتقدير اسباب التجمع والتفرق بين حملة الأقلام فى كل مدرسة منها ، وبغير هذا « الشعار » يتعذر عليه كل التنظر أن يدرك الأسباب الكامنة وراء تكوين تلك المدارس من مجرد العلم بآثارها المكتوبة وتراجعها المعروفة .

ولضرب لذلك - مثلا - قصيدة الاستقبال التى قيل فى مطلعها :

فلم ولكن لا أقول سعيد
ولمك وان طال الذى سيبدي
وقيل فى حقها :

اهلس ترجو أن تكون خليفة
كما ود آباء ودام جدود
فما لبت دنياها نزول ولينا
تكون بطن الأرض حين نود

فدسياسة القصيدة - على حد قولنا دسياسة الرواية - هى قضية الخلافة واتهام الخديو عباس الثانى بالطموح إليها .

والأطراف المعنيون فى القصيدة كما ظهرروا للناس هم السيد توفيق البكرى ، والسيد مصطفى لطفى المنفلوطى ، والشيوخ حمزة فتح الله ، وأحمد فؤاد صاحب « الصاعقة » ومن وراء الستار السيد ابراهيم المولى والسيد محمد المولى ، والسيد على يوسف ، وأدباء الحاشية الخديوية .

فالسيد توفيق البكرى شيخ الطرق الصوفية والسادة البكرية ركن مهم من أركان قضية الخلافة بما كان له من المكانة الدينية وماكان له فى الاستانة من « الصفة الرسمية » التى خولته منزلة من

نقوم ولكن لا أقول سعيده
على فاجر حجو الملك يريد
لنام لهم « بيت » من اللؤامير
وملك وان طال لدى سعيده



الشيخ محمد سعيد

الرئاسة تقارب منزلة الخديويين ، وهذه هي
الصفة التي عنها حين أهانه الخديو عباس فقال
في جوابه :

« أنا وزير مثلك ، وأبلى واجدادي لهم الفضل على آباءك
واجدادك » .

والسيد مصطفى لطفى المنفلوطى كان فى تلك
الآونة طالبا فقيرا من طلاب الجامعة الأزهرية ، ولكن
انتسابه الى الشرف النبوى هو الذى قر به من شيخ
الطرق الصوفية وزج به فى منازعات الخلافة
ومناوراتها .

والشيخ حمزة فتح الله هو أحد علماء اللغة من
المغاربة الذين كان القصر الخديوى معنيا بضيافتهم
مع أمثالهم من علماء البلاد العربية ، لاكتساب
الصفة الاسلامية .. ودوره فى قضية القصيد أنه
شطرها ليرد هجاءها الى ناطقها ، ويمتنيه عناية
خاصة من ناحية النسب وعراقة البيت ، وفى هذا
التشطير يقول :

وأحمد فؤاد هو صاحب صحيفة « الصاعقة »
التي أنشئت لتكون صحيفة « الهجاء الاجتماعى »
الأخرى امام السبدين المتسبين الى الامام الحسين ،
وقد كان يومئذ الى جانب الاستانة ، فى ترده
الطويل بين القصرين : قصر يلدز وقصر عابدين .

والموالياىان وعلى يوسف - كلهم ينتسب الى
الشرف ، وكلهم يخوض معركة الكفاية الزوجية
باسم الانتماء الى السادات ، ومنظومات عام الكف
وعام الكف بعض نمرات هذه المناوشات .

ومن وراء ذلك حاشية الأدياء فى قصر عابدين
ودورهم فى القضية مستور ، ولكنهم يقومون
به من وراء الحملات التي تشن على أدياء القضية
من وراء ستار .

وفى المرحلة الثانية من مراحل المؤامرات بين
المصويحة والاقلام تأتى مؤامرات النزاع بين
دسري عابدين والقصر الدوبارة مقر العميد البريطانى
احلى كان يلقب بقصر الدوبارة ، واليه يوجه
حافظ اراهيم قصيدته حين يقول :

قصر الدبارة حل آنك حديثنا
مالشرق وربعه وجع الغرب

وعنه يتحدث حين قال :

وما دام فى قصر الدبارة ربه
فسعد وتلوب لمسرك واحد

وعلاقته البعيدة بمدارس الشعر تظهر فى منظومات
اناس بلغ من قحة احدهم أن يسمى قصيدته
بالكرومريات ، معارضا بها « الشوقيات »

والاولا أن عاملا جديدا ظهر فى الوسط - وهو
عامل الحركة الوطنية - لكان مجال المؤامرات
القلبية . بين قصر عابدين وقصر الدوبارة أوسع
من كل مجال آخر ، بلا استثناء لمجاله الأكبر بين
يلدز وعابدين ، ولكن ظهور هذه الحركة تحول
بأصحاب الأقلام الى معركة الصريحة فى الصحف

والى عهد غير بعيد كان لأموال الخاصة - مع المصروفات السرية - عملها فى اصطناع المحررين والمؤلفين لتعبئة المسكر « القلمى » حول دعوة الخلافة تارة وحول الخصومات الأدبية التى تعنى القصر تارة أخرى .

وكانت هذه الخاصة فى عهد أحمد فؤاد تتولى الاتفاق على أبناء بعض الكتاب فى المدارس المصرية والأجنبية .

وكانت هذه الخاصة - مع مكتب المصروفات السرية - تتفق على إنشاء المطابع والمجلات لمحاربة الأدباء المخالفين لسياسة القصر وللمناصرين لدعوة غير دعوته الخفية أو العلنية .

فى هذه الفترة نشأت المدرسة الأدبية التى ينتمى إليها كاتب هذه السطور ، وفى هذه الفترة تعرضت هذه المدرسة للتشهير والتنديد فى الصحف الأسبوعية التى تخصصت للمجاهد الاجتماعى والمنفورات الأدبية والسياسية ، وكلها صحف يعرف من عرفوها أنها تقصد بحملاتها من يبدلون المال فى سبيل انقلابها ، ولايعنيها أمر أمثالنا من الناشئين الفقراء ، إلا أن يكون مصدر الحملة من روائى ، لا من يديها !

وتقدير الحملات الأدبية ، والمدارس الفكرية أيضا ، فى هذه الفترة المتأخرة يعود بالنقص على المحقق - لأمحالة - إلى ماوراء حجاب فى سراديب القصر وحواشيه ، فلاحية له فى اجتناب هذه الناحية الخفية لتصبح الحكم على طبيعة كل حملة أدبية ولباب كل خصومة عامة أو خاصة بين الفائزين بها ، وإن لم يكن ذلك كله لازما فى أمر المدارس المتأخرة لزومه فى أمر المدارس على عهد الأدباء الأسبقين .

ونظرة واحدة إلى ماوراء الستار قد تغنى عن بحوث مستفيضة يجتهد لها الباحثون لوزن الدعوة أو وزن الحملة بميزانها الصحيح ، فلن يدرك الباحث حق الأسلوب من الرفق أو الشدة ، ومن الاعتدال أو الاندفاع ، إذا كان نظره قاصرا عما يستدعيه ويدفع بصاحب القلم إليه ، فإن الأسلوب الذى يستدعيه نقد فكرة غير الأسلوب الذى يستدعيه أحياط مكيدة من وراء الستار ، يمثالها سلاح السلطان كما يمثالها سلاح الدرهم والدينار .

وعلى منابر الخطبة ، ولم يترك للشئون الديوانية من الجانبين غير « اجراء ادارى » فى يد الانجليز نصرف الأرقام عن الكتابة السياسية ، واجراء ادارى آخر فى يد الخديو نصرفها عن الصحافة « المشاغبة » عموما إلى ديوان الأوقاف فكان نعوذ المستشارين وراء تشجيع المجلات العلمية والأدبية باشتراك الوزارات فى مئات النسخ من أعدادها الشهرية أو نصف الشهرية ، وكان نفوذ الخديو وراء تعيينات الأدباء الكبار والناشئين بديوان الأوقاف ، ومنهم محمد الميلى كاتب « مصباح الشرق » و « عيسى ابن هشام » وأحمد الأزهرى صاحب مجلة الأزهر ، وعبد العزيز البشرى ابن شيخ الاسلام ، ومعهم ادياء آخرون لم يكن للخديو يد مباشرة فى تعيينهم بالديوان ، ولكن تعيينهم هناك شغلهم بالتشغير عن الكتابة الصحفية وجعل من بعضهم شعراء يتسابقون إلى نظم المداخل الخديوية فى مناسبات المواسم والأعياد .

وانتهت بانتهاج العلاقة بين مصر والدولة العثمانية مدرسة الكتاب والأدباء الذين كانوا يضمون قريبا فى هذا البلاط أو ذاك وقدا الخبرى إلى البلاط صاحبة الجلالة ، ونشأ الجيل الجديد من الكتاب والشعراء فى الهواء الطلق ، أو على جو الحركة الوطنية بما اشتمل عليه من نواح وأطراف . تارة إلى القصور وتارة عليها فى صنف المسكر الجديد ، وهو مسكر الأمة بتواحيه وأطرافه التى أشرنا إليها .

انتهت تلك المدرسة من أصحاب الأقسام ولم تنته مؤامرات القصر « القلمية » من طرف واحد أو من كلا الطرفين ، وقد كانت المصروفات السرية بعض وسائل القصر الخديوى لاصطناع الانتصار ومحاربة الخصوم ، ولم تكن كلها تصرف فى خدمة السياسة الخديوية أو مطامع الخديو الشخصية ، ولكنها كانت كلها تصرف فيما يرضى المولكين بتوزيعها على محررى الصحف والمشتغلين بالأدب المنظوم والمنثور ، وبعضهم كان من كبار موظفى القصر ، وغيرهم كانوا من سمسارة الرتب والباشئين غير الموظفين ، وربما استعين بأموال الخاصة لهذا الغرض إذا خيف انكشاف الأمر لديوان الرقابة على الميزانية .

برتراند رسل والدعوة الى السلام



بقلم: الدكتور عبد الرحمن بدوي

السادس منه الأسباب المؤدية الى الحروب بين الدول،
وشخص الدواعي للخلاص منها ابتغاء تحقيق
السلام .

لقد رأى الاشتراكيين والفوضويين يرجعون
الحروب الميدينه كلها الى سبب واحد هو الرأسمالية،
ويرغون انه اذا ألغيت الرأسمالية زالت الحروب .
فلاحظ رسل ان هذا الرأي يمثل نصف الحقيقة
بحسب . صحيح ان هذا النصف مهم ، لكن النصف
الأخر لا يقل عنه أهمية . . . انهم يقولون ان ثمة
عوامل رأسمالية هي التي تثير الحرب ، أولها رغبة
رجال المال في إيجاد ميادين جديدة للاستثمار في
البلاد غير النامية ، وثانيها أن سعر الفائدة في
الشركات القائمة في البلاد المتخلفة أعلى منه في البلاد
المتقدمة ، اذا أمكن تلاقي الأخطار الناجمة عن عدم
استقرار الحكومات في تلك البلاد المتخلفة والتقليل
منها . وتلاني هذه الأخطار إنما يتم باستدعاء القوى
العسكرية والبحرية للتدخل . ولأمكن كسب تأييد
الرأي العام لتبرير هذا التدخل يعتمدون على
الصحافة ، ولهذا يشير نقاد الرأسمالية الى الصحافة
قائلين انها مصدر خطير من مصادر الحروب الحديثة
بما تقدم من دعاوة وتحريض أو تشويه مقصود
واستئثار . ومن الواضح أن الصحافة الكبرى لا يمكن
أن تقوم الا على رأس المال الضخم الذي لا يستطيع
توفيره الا كبار الرأسماليين . فهوذا اذن هم

« ان العالم الذي ينبغي ان نسمى الى ايجاده هو عالم تكون
فيه الروح المبدعة حية نشيطة ، والحياء مقادرة مليئة بالسرور
والأمل ، من يدوم على الدفاع للقاء اكثر من ان يكون مصلح
الرغبة في الاحتفاظ بما تملك او في الاستيلاء على ما في ايدي
الآخرين ، وأنه ينبغي ان يكون عالما تنطلق فيه القوة ، ويصفو
فيه الحب من فريضة السيطرة ، وتنشئ منه القوة والهدوء ،
بفضل السعادة والنمو التلقائي لكل القرائن التي تولد تسبح
الحياة وتملأها بالوان المباح الطيبة . ومثل هذا العالم من
الممكن ان يوجد ، ولا ينتظر الا الذين يربون في ابيجساده »
(« سبل الحرية » ص ٢١٠ ط ١٠ سنة ١٩٥٤)

هذه العبارات النابضة بحراوة الايمان بمستقبل
الانسان ، وبالقادرة على تغيير العالم الى عالم رائسح
تسوده الحرية والسلام والرفاهية والمودة بين الناس
على اختلاف شعوبهم واجناسهم ومذاهبهم ونفسياتهم
— هي التعبير الصادق عن فلسفة برتراند رسل
السياسية . . . ولكم دوى صوته في كل الأحداث
الكبرى التي عاشتها الإنسانية في القرن العشرين —
داعيا الى السلام بين الدول ، والى اتخاذ كافة
الوسائل لتحقيقه . . . وكانت الهزيمة الكبرى التي
أحدثتها الحرب العالمية الأولى أول مناسبة ممتازة
أثارت تفكير برتراند رسل للبحث عن الطرق المؤدية
الى إيجاد السلام . . . فأودع خلاصة افكاره في كتاب
صغير فرغ منه في أبريل سنة ١٩١٨ والحرب
العالمية الأولى لما تضع أوزارها ، بعنوان : « سبل
الحرية » Roads to Freedom ، وتناول في الفصل

الموجهون الفعليون للصحافة في الدول الرأسمالية .
 يضاف الى هذين العاملين اللذين يشير اليهما نقاد
 الرأسمالية عامل آخر لا يقل عنهما خطورة في نظر
 رسل وهو نمو النزعة العدوانية في نفوس من
 يتعدون السلطة . وطالما سيطر رأس المال على
 المجتمع ، فسيظل قدر هائل من القوة والنفوذ في
 أيدي من يملكون الكثير من الثروة والنفوذ في
 الصناعة أو في دوائر المال . وهؤلاء في نطاق حياتهم
 الخاصة ، اعنى في الدوائر التي لهم نفوذ قوى فيها ،
 لا يتنازع ارادتهم احد الا نادرا ، ولهذا تراهم محاطين
 دائما باتباع ضارعين متملقين . هذا فضلا عن
 صلاتهم الوثيقة بمن يتولون الحكم ، وهي صلات
 ذات اسباب شتى . والذين تعودوا على أن يجسروا في
 وسطهم الأذعان والخضوع يفضيرون ويشيرون اذا
 لا قوا أية معارضة ، ويخيل الى نفوسهم أن المصالح
 شريفة التنية فاسد فاسد ، فلا بد من القضاء
 عليه .

ولهذا كان هذا النوع من الناس أكثر استعدادا
 للتنازع ، بل والدعوة الى الحرب ضد خصومه
 ومنافسيه . ولهذا فالقاعدة العامة هي أن من يملكون
 سلطة أكبر يكونون أكثر مياداة الى الحرب وأشد
 نزوعا الى العدوان على الغير . ذلك لانهم من العنصر
 اللازمة لتركيز القوة . ولا سبيل الى علاج هذا الداء
 الا بالقضاء على سيطرة رأس المال ، بشرط أن يحل
 محله نظام يكفل الحرية للأفراد ، ويحول دون
 استثمار الفئة القليلة بالسلطان .

وتركيز السلطة لا يساعد فقط على توليد الظروف
 الداعية الى اشغال الحرب ، بل ان الحروب نفسها
 والخوف منها يؤديان أيضا الى ضرورة تركيز السلطة .
 فيها هنا اذن دائرة مفرغة أو دور فاسد . ذلك أن
 الظروف الاستثنائية والأزمات تقتضي البت العازم
 السريع ، وهذا لا يتحقق الا بتركيز السلطة ، لهذا
 فطالما كانت هناك أزمات ، فمن المستحيل التخلص
 من السيطرة الاستبدادية للحكومات .

وهكذا نرى أن كل شر من هذين الشرين
 المتلازمين يؤدي الى الإبقاء على الآخر ، بل وإلى
 اشتداده ، موجود أناس اعتادوا السلطة يزيد من
 خطر الحرب ، وخطر الحرب يجعل من المستحيل
 اقرار نظام ليس لأحد فيه سلطان مطلق أو
 كبير .

تلك هي الأسباب التي تسوق الى قيام الحروب
 بين الدول في نظر نقاد الرأسمالية - حللها رسل
 وبين أوجه الصواب في رأى دعايتها ، وبقي عليه أن
 ينظر في الوجه الآخر من المسألة ، ألا وهو : هل
 الغاء الرأسمالية يكفي بنفسه لمنع نشوب الحروب ؟

ويبادر فيجيب بالنفي . ذلك أن آراء الاشتراكيين
 والعرضيين ما هنا لا تحسب حسابا كافيا للغرائز
 الأساسية في الطبيعة الإنسانية . فلقد كان في
 العالم حروب قبل قيام الرأسمالية ، والمقاتلة غريزة
 مألوفة في الحيوان . وقوة الصحافة في استئثار
 الحروب إنما ترجع كلها الى قدرتها على الهابة ببعض
 الغرائز واستئثارها . فالإنسان بطبعه يحب المنافسة
 والتملك ، ويحب العدوان . فحينما تقول له
 الصحافة وتعيد كل يوم أن فلانا أو فلانا عدوه ، فإن
 حشدا هائلا من الغرائز الكامنة فيه تستجيب لهذا
 الإيهام . ومن الطبيعي عند غالبية الناس أن يفترضوا
 أن لهم أعداء ، وهم يشعرون باستجابة طبيعية اذا
 ما دفعوا الى منازعة . والدليل على ذلك الاندفاع
 وبالمنازعات لأقل سبب ولأقله اليبات ، وما ذلك
 الا لوجود نزعة كامنة في نفوس الناس نحو النزاع
 والمقاتلة والاعتداء ، وكما قال المتنبي :

الإنسان بطبعه عدواني . إذا صادت هوى المود
 فلولوا لك دعوات الاستشارة الى العدوان والمنازعة
 تحذ هوى في النفوس لما ساعدت الى تلبيتها . فلو
 طلب الى الإنسان أن يفعل ما يتفق وهواه بادر اليه
 لأقل دليل .

ولو كانت الرأسمالية من أسباب الحروب ، فإن
 مجرد القضاء عليها إنما يسد فتحة يجب منها شر
 الحرب ، ولكنه لا يضمن أن لا تفتتح فتحات أخرى
 أشد خطرا تفتتح منها الدوافع الى الحرب . فإذا كان
 في استطاعة إعادة التنظيم الاقتصادي أن يأتي
 بما يؤدي الى منع أسباب الحرب ، فيها ونعمت .
 لكن اذا لم يؤد الى ذلك فمما يخشى منه أن تذهب
 الآمال في السلام المالى أدراج الرياح ، فلننظر
 اذن في صفة هذه القضايا الشرطية .

يلاحظ أولا أنه من المحتمل جدا أن يؤدي الغاء
 الرأسمالية الى تقليل الدوافع الى الحرب الناشئة عن
 الصحافة وعن رغبة المال في أن يجد مجالات جديدة
 للاستثمار في الدول المتخلفة ، لكنه لا شأن له
 بالدوافع الأخرى الناجمة من غريزة السيطرة والضيق

بالمعارضنة . فالحزبان ذوات السلطان في الديمقراطية أشد ميلا الى اثاره الحروب من الأحزاب التي لاتنال نصيبها في المشاركة في الحكم . لقد زعم ماركس أن البروليتاريا في كل مكان ترحقها الطبقات الحاكمة ، ولكن الواقع غير ذلك . فالعامل لا يشعر بأنه لن يفقد شيئا اذا تقوضت أركان المجتمع الرأسمالي بطبقاته ، لأنه أي العامل هو الآخر في الدول الديمقراطية الغربية يشبه بأن اضطهاد الطبقات العاملة في آسيا وأفريقية هو أيضا بسبب هذا العامل الأوربي الى حد بعيد ، لأنها انما تعمل لتوفير المواد اللازمة للصناعة التي فيها يعمل العامل الأوربي وينال أجره الذي يزيد عن أجره . نظيره العامل في آسيا وأفريقية بعدة مرات . وما كان له أن يحصل على هذا الأجر الكبير الا باضطهاد وارتقاء العمال في الدول المختلفة . ولهذا فإن العامل الأوربي والعامل الآسيوي والأفريقي كلهم على السواء يؤلفون أجزاء في نظام ضخم من الاستبداد والاستغلال . ولا سبيل الى خلاصهم جميعا من هذا الاستبداد وذلك الاستغلال الا بالحرية العامة الشاملة لكل الطبقات العاملة في أي مكان كانوا ، فهذه الحرية الكلية هي التي ستحل محل فقط اغلاله ، وهي خفيفة نسبيا ، بل وتحمل أيضا اغلال الخوفا للعمالين في البلاد المستعمرة أو المستهدمة . فالعمال في إنجلترا مثلا يناولون نصيبا من الأرباح الناتجة عن استغلال الشعوب المختلفة . وأكثر من هذا ، نجد كثيرا منهم يشاركون في النظام الرأسمالي نفسه ، فان أموال اتحادات العمال والنقابات تستثمر في المشروعات الرأسمالية أو في القروض الحكومية التي استعانت بها الحكومات الرأسمالية في شن الحروب على المستعمرات والقضاء على شخصيتها واستقلالها والعمل على إبقائها ترس في الدل وفي الاستغلال الشائن . ومن هنا كانت نظرات اتحادات العمال في إنجلترا وغيرها من الدول الأوروبية المتقدمة مشوبة بنظرات الرأسمالية .

والنتيجة التي يريد رسل أن يخلص اليها ليست الدفاع عن الرأسمالية الأوروبية ، بل يريد فقط أن يثبت أن الرأسمالية ليست وحدها المسئولة عن نشوب الحروب الحديثة ، بل هناك أسباب أخرى أعقق جنونا في سنخ الطبيعة الانسانية لا يريد أولئك الاشتراكيون أن يعترفوا بها ، ولا مناص من الاعتراف بها وتأثيرها الضخم في اثاره الحروب .

ولنشرب لهذا مثلا بما يشاهد في استراليا وكاليفورنيا : ان في هذين البلدين كراهية شديدة مصحوبة بالخوف نحو الأجناس الصفراء . ولهذه الكراهية وذلك الخوف أسباب عديدة أهمها اثنان : التنافس على العمل ، والكراهية العنصرية بين الأجناس . والثاني أخطر من الأول . إذ من المحتل أنه اذا قضي على الأول ، ظل الثاني مع ذلك باقي المفعول ، ومن الصعب كل الصعوبة التغلب عليه .

والآن وقد حللنا الأسباب المؤدية الى الحروب وقلبتنا على وجهها ، ينبغي لنا أن ننظر في العوامل التي يمكن أن تحول دون نشوبها أو تقلل من فرص نشوبها .

انه كلما امتد الزمان ازدادت قوة التدمير في الحروب وقلت مكاسبها ، وفي الفترات التالية للحروب الكبرى تزداد النفوس تهيؤا لقبول أفكار السلام ، وتتاح الفرصة لاقتراح المشروعات الكفيلة بجعل وقوع الحرب أقل احتمالا . ومن الواضح أن دولة من الدول لا يمكن أن تقامر بحرب عدوانية اذا كانت تعلم مقدما علم اليقين أو علما أشبه باليقين أن المعتدي مصيره الى الهزيمة . وهذا أمر يمكن تحقيقه اذا اتبعت الدول العظمى أن تنظر الى السلام العالمي على أنه من الأهمية بحيث ينبغي لها أن تتدخل لوقف العدوان ، حتى في المنازعات التي ليس لها فيها مصلحة مباشرة . وعلى هذا الأمل قامت عصبة الأمم بعد الحرب العالمية الأولى ، وهيئة الأمم المتحدة بعد الحرب العالمية الثانية .

لكن كليهما - وقد ثبت هذا بالنسبة الى الأولى ، والشواهد أيضا قوية بالنسبة الى الثانية - نقول ان كليهما لم تكن ولن تكون كافية بنفسها لتحقيق الغاية منها اذا لم تصحب انشاءها اصلاحات أخرى ، اصلاحات دولية طيبة ، والا لما أفادت شيئا ، فاعالم يجب أن يتحرك كله دفعة واحدة ، وأن يعمل كله دفعة واحدة .

وأول مايجب النظر في اصلاحه التسليح . فطلما كانت الجيوش الضخمة والبحريات الجبارة وأسلحة الطيران المروعة - قائمة ، فليس ثم نظام يستطيع منع خطر الحرب . لهذا لابد من نزع السلاح ، بشرط أن يتم ذلك في وقت واحد وباتفاق عبادك بين الدول العظمى . ولا أمل في نجاح هذا المشروع طالما ظل الحقد وسوء الظن سائدين بين

الأمم ، لأن كل دولة ستتهم الأخرى بعدم الاخلاص في تنفيذ تعهداتها . ولا سبيل الى التخلص من العقد وسوء الظن الا بإيجاد جو دولي عقلي وإخلاقي يختلف كل الاختلاف عن الجو السائد اليوم بين الأمم . . . فإذا وجد هذا الجو ، أمكن إيجاد الوسائل والضمانات الكفيلة باستمراره ، وذلك بإغناء المنظمات التي تعمل على تقوية أسبابه . لكن من الواضح أنه لا سبيل الى خلق هذا الجو بالمنظمات وحدها . . . فالتعاون الدولي يقتضى حسن النية المتبادل ، ولا سبيل الى المحافظة على حسن النية الا بالتعاون .

ولابد ثانيا من تحرير الشعوب التي لا تزال مستعمرة أو خاضعة لسلطان غيرها . صحيح ان الدول الأوروبية تنتحل الاعذار وأحيانا تخلقها خلقا لتبرير يقاها في هذه الدول المطلوبة على أمرها ، ولكنها اعذار واهية ، فضلا عن أنها هي المستثناة عن بقاء هذه الاعذار حتى الآن . ولقد كان على الدول المسيطرة أن تهيب الأساليب التي تكفل للبلاد المستعمرة أن تحكم نفسها وتقرر مصيرها بنفسها ، بل وأن تمنى ثرواتها وتستغلها بنفسها ولصالح أبنائها أولا . فكان من الواجب استبعاد كل استقلال رأسمالي لمجرد اقتناص الأرباح من هذه البلاد المتخلفة واستنزاف مواردها ، وكان من الواجب أيضا ألا ينفق فيها الا ما كانت هذه البلاد تستهلكه لو أنها حكمت نفسها بنفسها . هذا فضلا عن أن التخلف الحضارى ليس ذاء مستعصى العلاج فإن أشد الشعوب تخلفا في وسط افريقية قادرة على أن تصبح ذات يوم حاكمة لنفسها تدير شئون نفسها بيقظة ونظام وحسن استثمار لخواردها . ولقد تنبأ رسل في هذا الموضوع بكثير من التطورات التي تشهدها هذه السنوات الأخيرة في تحرير الشعوب الافريقية ونيل استقلالها وحسن ادارتها لشئون نفسها اذا ما تحررت ومكنت من حكم نفسها بنفسها . ويشير رسل هنا الى أمر هام ، هو تعصب الأوربي لنوع حضارته وادعائه أن هذا النوع من الحضارة هو وحده الراقى والخلق بأن يسود العالم كله ، ويرى أن هذا تعصب أعمى ظالم لا محل له ، فإن الهندى مثلا يشعر بأن له حضارة فيها من عناصر القيمة ما يرضيه ويجعله يفضلها على الحضارة الأوروبية ، فلماذا لا ندع له الحرية في الاحتفاظ بمقومات حضارته والقيم التي يؤمن بها ؟ وبإى حق نحاول نحن أن نفرض عليه قيم حضارتنا ؟

ولقد أفاض رسل في بيان الصعوبات القائمة في طريق الاحتفاظ بالسلام العالمى ، لا من أجل توكيدها ، بل من أجل الافادة من هذا التحليل في إيجاد العلاج الكفيل بإزالتها ، فالتشخيص الصحيح هو الخطوة الأولى الضرورية في سبيل العلاج .

والشروط القائمة في العلاقات الدولية تنشأ أساسا من أسباب نفسية ودوافع تؤلف جزءا من صميم الطبيعة الانسانية ، وأهمها ثلاثة : المنافسة ، وحسب السلطة ، والحسد . ونقصد بالحسد معناه الأوسع الذى يشمل الكراهية الفريزية لكل مكسب يناله الغير ولا نزال نحن مكسبا يوازيه على الأقل .

ولكن الشرور الناجمة عن هذه الملل الثلاث يمكن التخلص منها بثلاثة أمور : تربية أفضل ، ونظام سياسى أمثل ، ونظام اقتصادى عدل .

فالمنافسة ليست شرا كلها ، بل هي أحيانا دافع معيد كل الافاقة حينما تكون باعنا على التنافس في خدمة المصلحة العامة ، أو في اكتشاف أوتاج الأعمال الفنية والعلم . وانما تكون المنافسة ضارة اذا اتجهت الى اقتناء السلع والمقاربات والأموال ، وهي محدودة بطبيعتها ، فيكون هذا الاقتناء على حساب الغير دائما . وفيها الشرع من المنافسة لابد من إيجاد الوسائل للتخلص منه .

أما حب السلطة فيمكن التخفيف من مضاره في العلاقات الدولية بما على : إعطاء حق تقرير المصير لكل شعب أو جماعة في الأمور التي تهم هذا الشعب أو تلك الجماعة أكثر مما تهم غيره ، وتحكيم سلطة محايدة في الأمور الناشئة بين الجماعات المتنازعة ، مع التزام مبدأ أن الحكم لا يتعدى الحد الأدنى الذى يتفق مع العدالة وعدم استخدام العنف في الفصل في النزاع .

وأخيرا يمكن علاج الحسد بإعطاء الفرص المتكافئة لكل الطبائع أن تحقق ما فيها من استعدادات ، وأن تنمى ما تنطوى عليه من إمكانيات .

صحيح أن العالم الذى نعيش فيه اليوم تتناهب كل هذه الملل ، وتخترمه كل تلك الأسباب التي تؤدي الى الحروب ، لكن هذا العالم سيزول يوما بما فيه وسيحترق بالنار التي تؤججها شهواته ونزعاته الخبيثة ، ومن رواده ميتيق عالم جديد شباب ، عامر بالأمال النضة ، وفي عيونه ترف أنور الصباح .

علمية المنهج

تخليق علمي مقال
الدكتور محمد كامل حسين

بقام : الدكتور زكي نجيب محمود

على أن موضوعات العلوم المختلفة ، وإن اشتركت كلها في علمية منهج البحث ، إلا أنها تختلف فيما بينها بحسب اتساع رقعة بحثها أو انحصار تلك الرقعة ، فبعضها علوم تبلغ من السعة بحيث تطبق قوانينها على كل ظاهرة في الوجود ، كالرياضة مثلا ، ومنها علوم تضيّق رقعتها حتى ينعصر تطبيقها على ظاهرة واحدة محدودة ، كعلم الأحياء الذي لا تطبق نتائجه إلا على الظاهرة الإنسانية في أحد أوضاعها ، وبين هذين الطرفين درجات متفاوتة سعة وضيقا ، فعلم الطبيعة مثلا أوسع من علم الحياة (البيولوجيا) في مجال انطباق قوانينه لأن هذا الثاني ينعصر في نوع معين من أنواع الكائنات الطبيعية ويعلم الحياة بعموره أوسع من علم النفس مجالا ، لأن هذا الأخير ينعصر نفسه على جانب واحد من جوانب الأحياء ، وهكذا ، لكنه يرقم هذا التفاوت في الضيق والسعة من حيث تطبيق قوانين العلوم المختلفة ، فكلاهما « على السواء » قائمة في بحثها على شروط المنهج العلمي ، « فلا أدبي » « انطري » « المسكين » وإن تكن موضوعاته خاصة بالإنسان ، إلا أنه لا يقل ، أو ينبغي ألا يقل « علمية » من زميله « العلمي » « العملي » .

٢ - لكن لماذا أسمى رجلا يطو له ألا يعصر دراسته في « علم » بعينه من العلوم ، فلا هو يريد أن يعصر في علم الطبيعة وحده ، ولا في علم الحياة وحده ولا في أي علم آخر وحده ، بل يغفل لنفسه أن يخرج من حدود العلم بجميعة درجاته التفاوت لينظر إليها « مائة » ملمه يجد بينها ما يوجدها أو ما يفرقها ؟ أسميه فيلسوفا ، وأسمي عمله هذا فلسفة ، رفض بذلك أو لم يرفض ، لأن المصرة بشوع التشاؤم الفكري البليول ، لا يفرق الأسماء أو سماجتها .

ومثل هذه النظرة إلى العلوم بغية توحيدها - إذا وجد فيها ما يوحدنا - هو ما حاول الدكتور محمد كامل حسين أن يفعله في كتاب « وحدة المعرفة » ، لكنه في مقاله التشو في « الحياة » (عدد يناير ١٩٦٢) يتنصل من الفلسفة بصورة تلتك النظر ، فهو يقول : « لم أدع أنه (أي « وحدة المعرفة ») كتاب في الفلسفة ، ولم أدع يوما من الأيام أنني فيلسوف ، أو مصرم بالفلسفة » .

١ - لقد جرينا في سياستنا التعليمية منذ عشرات السنين على سنة غريبة لا أظن أن لنا فاكنا منها بعد أن تاملت في لغوستا إلى هذا الحد العميق ، وذلك هي أن نقسم الدارسين في نهاية المرحلة الثانوية قسمين نطلق على أحدهما كالموصفية هي كلمة « أدبي » ونطلق على الآخر كلمة وصفية أخرى هي كلمة « علمي » ، ثم تجري المرحلة الجامعية بعد ذلك « فيكون للأدبي » مسالك ، و « للعلمي » مسالك أخرى ، ثم تجري « آخر الأمر » مرحلة الحياة العملية « فيرى » « العلمي » نفسه أقرب من زميله « الأدبي » إلى مجال التطبيق ، فيكتب هذا زوها لا ينسأ في كل مناسبة من مناسبات الحديث ، فبعضها بلغ « الأدبي » في حياته من أيقال في تطبيق معرفته تطبيقا « علميا » كما يفعل المحامي مثلا وهو يدافع عن عملائه أمام القضاء ، أو المحاسب وهو يعدل ميزانته قوائم الحساب ، أو دارس اللغة وهو يكتب بها ويتكلم ، فما يزال هو « النظري » في عين زملائه العلميين ، وكذلك فبعض « العلمي » في حياته من أيقال في البعد من مجال التطبيق العلمي ، كما هي حال الرياضياتي البحث وعالم الفلك ، فما يزال هو « العملي » في عين زملائه الأدبيين ، ولو كان الأمر في هذا

مقصورا على مجرد اطلاق التكملة الوصفيتين على طوائف الدارسين للتمييز بين صنوفهم ، لما كان هناك من رأي ، لكنه في الحقيقة يتعدى ذلك إلى نتيجة خطيرة ، وهي أن نجعل طائفة دون الأخرى حق « العلمية » في منهج التفكير ، وواقع الأمر هو أن أية دراسة لا تستحق اسمها هذا إلا إذا كانت « علمية » المنهج ، فالمنهج « العلمي » لا يتوقف على « موضوع البحث » بل يتوقف على « طريقة السير في البحث » ، فقد تكون علمي المنهج حين يكون موضوعه جامدا أو حيوانا ، ولا فرق في عملية المنهج بين أن ينعصب بحثك على سلوك الذر في دوراته حول الشمس ، أو سلوك فلان من الناس في سعيه خلال شوارع كنجع ، فليس « الدارس الأدبي » أدبيا ينظم الشعر ولا مصصصورا يرسم اللوحات ، حتى يكون له معيار سلامة الأداء يختلف من معايير البحوث العلمية ، لكنه « يدرس » موضوعات متعلق بالإنسان ، والدراسة - كما قلنا - لا تستحق اسمها هذا إلا إذا كانت علمية المنهج بغض النظر عن موضوعها .

ويقول أيضا : « ليس في كتابي نزعة غلبية ولا مسطحات غلبية »

ويقول أيضا : « كنت فيلسوفا ولا مؤرخ لفلسفة ، ولم أكن أحاول أن أكتب كتابا في الفلسفة »

ويقول أيضا : « كتاب وحدة المعرفة ليس بحثا فلسفيا »

انه يقول هذا كله ليبرا من « الآدي » في سياستنا التعليمية وليضع نفسه موضع المصحح مع « الملبي » ، لانه هو كذلك فعلا في دراسته العلمية لكنه ليس كذلك في كتابه هذا فلا فيلق لنا في أي علم من العلوم هذا الكتاب ؟ ويدهي أتى لا أقول هذا لأزول أو لأخفي ، وحسبي برهانا على ذلك أتى لا أحب أن أخفي من شأن عملي ، وعملي هو الفلسفة ، فموضوع الكتاب الذي نتحدث عنه هو « المعرفة » ونوجدنا ، وهذا في ذاته مصطلح فلسفي لا أجدته في أي علم من العلوم الخاصة ، لانه يشير إلى علاقة الإنسان من حيث هو كأن عرف بموضوعات العلوم كلها من حيث كونها أمورا معروفة ، والدكتور يعلم بغير شك أن « المعرفة » كانت وما تزال من أهم ما يتناوله التفكير الفلسفي بالنظر ، وهو « فلسفي » لانه يخرج من « صف » العلوم ليفك ورابعا جديدا ، ناظرا إليها ومشاورا بينها موحدا أو مفرقا .

ان الدكتور يؤكد لنا أن كتابه خلو من المصطلحات الفلسفية وليسمح لي بذكر أن يؤكد له أنه مليء بالمصطلحات الفلسفية الصرف ، وليس الأمر في ذلك مقصودا على العنوان وحده وعلى موضوع البحث في أجماله ، وبكلماتي هنا أن أذكر مثلا من مقال « الجلبة » فهو إذ يفكر « المشاكل » تفسيراً فيولوجيا ، نراه يقول : « مثل هذه الأعمال يستريح لها الإنسان ويطنن إليها ، كما كان يسره من قبل أن يبيع الخبز الوارد إلى الخ مسلك مائة متلبة .. الخ » ورواحة الإنسان وأطمأنته شيء لا يرد في كتب العلم على اختلاف درجاته في التعميم والتخصيص بكونك يقول في العبارة نفسها : « سيد أن أكبر التعميمات نال عليها أعمال مصدري الفكر منظم .. الخ » وفي « الكلام » التي يصطلحها أسما لا يسمى بالفلسفة من أنواع الفلسفة ، فكم لا ترد في علم الطبيعة والكيمياء وغيرها ، وأما هو مصطلح فلسفي .. فإذا أنت قرأت الكتاب بهذه النظرة التي تتفق في الالتفات المستعملة أي مما يرد في كتب العلم التي تبحث في الضوء والتكهرب والصوت والمخاطبات وما إليها ، وجدت أن الكتاب فلسفي بمصطلحه وعبارته ، كما هو فلسفي بمحتواه وموضوعه ، ولم أقل شيئا من فكرة « الآله » هل هي مما يرد في كتب تلك العلوم أو مما لا يرد فيها .

ان الدكتور كامل حسين أبصر متى بطبيعة العلم ولا شك في ذلك ، فهو يعرف أكثر مما أعرف كيف أن « العلم » لا بالعلم الخاص لهذه الكلمة ، إنما هو مجموعة قوانين صيغ صيقل تمكن من معرفة ما سيحدث في أية لحظة معينة لا تؤسرت ظروف معينة ، فإذا نوافر الضبط في غز بمقدار كذا فلن حجم الفائز بمقدار كذا ، وإذا حدث هذا حدث ذلك ، فإن في كتاب وحدة المعرفة أمثال هذه الصيغيات التي تجعل كتابا في العلوم ؟ كلا ، انه كتاب في فلسفة العلوم ، بمعنى أنه يحاول مصدريه العلم الواحد ، لينظر إلى « المعرفة » كلها بنظرة واحدة .

٢ - ولذا أحرم هذا العرض كله على أن يكون كتاب وحدة المعرفة كتابا في الفلسفة لا في العلوم ؟ السبب هو نفسه السبب الذي جعل مؤلفه يحرم كل العرض في مقاله الدكتور على أن يكون كتابه في العلوم لا في الفلسفة ، ولغة المؤلفين والحكمة ، وتصلته بالتي هي أسمى اتصالا مباشرا ، فهل مؤلف الكتاب مطالب أو غير مطالب بإطلاع على ما قيل في موضوع البحث ، ليؤيد أو لينقذه ، أو ليزيد عليه لا مهم هو مطالب بذلك « منهجيا » ولا لا تقدم العلم خطوة واحدة ، لأن وصل العناصر بالآلات شرط أساسي لذلك التقدم ، لكنه لا خلاف على

هذا للبدأ المنهجى مهما يكن موضوع البحث ، فإذا كان البحث في موضوع فلسفي بعينه ، كان إلزاما على الباحث أن يعلم بما قيل فيه من اعلامه البارزين ، وكذلك الحال إذا كان البحث في موضوع علمي ، وأصبح أن مؤلف وحدة المعرفة يحرم على أن يكون كتابا علميا لا فلسفيا لتلا تفع عليه تبعه الآلام بما قاله الفلاسفة في الموضوع ، وبكيفية - مدام الكتاب في العلوم - انه علم ينتج العلوم .

يقول الدكتور كامل حسين في مقاله إنه : « لا يدري لماذا حدد الدكتور كتاب الكسندر بالذات وعندما كتب أخرى تتناول الموضوعات نفسها بطريقة مماثلة لماذا لكتابها ، ومنها كتب أسرفه ، واثرت به وهو كتاب أوسينسكي Tertium Organum أن موضوعات أوسينسكي وموضوعات الكسندر متشابهة إلى أقصى حد ، ولم يقل أحد أن أوسينسكي تقبل من الكسندر ، لأن هذا النوع من النقد في مثل هذا المجال لا يطاق له وزن » .

وتعلينا على ذلك هو :

أولا : لو كان الدكتور قد عرف أوسينسكي وتأثر به ، لم ما دام أوسينسكي - في رأيه - شبيه بالكسندر - إلى أقصى حد - ، كما يقول - إذن فلم نظيره كثيرا عشمنا فلنا أن فكرة الكسندر موجودة في كتاب « وحدة المعرفة » لأن الأمر في الشبيهين سواء .

ولأنا : أحب أن أقرر أن كتاب أوسينسكي الدكتور « الأورغانون الثالث » من جهة ، وكتاب الكسندر والدكتور كامل من جهة أخرى بينهما من البعد ما بين القطبين ، فلأول « مصوفي » يرسم أنه محال في التي بالقياسات » والثانيان طبيبان ماديان ، والأول - وهذا هو اليوم - « يلقي » بين أنواع المعرفة ، والثانيان يوحدان تلك الأنواع ، وجيستا أن نطلع عنوان كتاب أوسينسكي وهو « الأورغانون الثالث » لنعلم أنه يعمل من أورغانون - أي من منطقين - سبطين ، كان لكل منهما مجال ، فجاء هذا يقول أن هناك مجالاً ثالثاً يحتاج إلى معنى ثالث ، فلأورغانون الأول هو أورغانون أرسطو وفيه القوانين التي تحكم طريقة « الذات » المعرفة في تفكيرها ، والثاني هو « الأورغانون الجديد » الذي جاء به فرانسيس بيكن ، وفيه القوانين التي تحكم الطريقة التي بها نعرف « الموضوع » الخارجي ، وأما « الأورغانون الثالث » - وهو كتاب أوسينسكي - ففيه منطق يصلح لمعرفة ما هو مغاير للطبيعة ، إذ يرى أوسينسكي أننا نضل لو استخدمنا منطقنا في معرفة العقل الإنساني والطبيعة الخارجية ، عندما نحاول معرفة ما فوق الطبيعة ، ومن لم فحن بحاجة إلى منطق غير منطق أرسطو وغير منطق بيكن نستخدمة في هذا المجال الإشبات الذي « يختلف » من المجالين السابقين . وهذا الصيقل الجديد عند أوسينسكي هو منطق « الحسن » - أو العيان المباشر - وهو وإن جاء به صاحبه « بعد » المنطقين الأولين إلا أنه أسبق منهما في حياة الإنسان ، لا قبل أن يصوغ أرسطو منطق « الاستنتاجي » وقبل أن يصوغ بيكن منطق « الاستقرائي » كان الإنسان منذ أول نشأته يجابه ما فوق العالم الطبيعي بمنطق أكثر هو منطق الوجدان - هذا هو ما يقوله أوسينسكي في كتابه « الأورغانون الثالث » فهل يرى القاري أن اقتشبه موجود - إلى أقصى حد - بينه وبين الكسندر الذي يريد للمعرفة منطقاً واحداً هو منطق العلم ؟

ولأنا : ودأ على قول الدكتور كامل أن أحدا لم يقل أن أوسينسكي نقل من الكسندر ، تقول أن أحدا لم يقل هذا لأن هذا لم يحدث إلا بين الكتائين من بعد شامع ، لكن حينما وجد شيء بينه وبين كاتب آخر ذكر ذلك في مقدمة الترجمة الإنجليزية لكتاب أوسينسكي ، فأقرأ ما يقوله « كلود براون » - وهو كاتب المقدمة للترجمة الإنجليزية ومشترك في الترجمة

مع زميل آخر - أقرأ ما يقسوله في مقدمته : « .. أن في كتاب أوسينسكي لسدى لشبه سمعته من قبل ، وماذا يكون ذلك إلا كتاب آخر - هو كتاب « عصر جديد للفكر » لزملة هنتون ؟ فكتاب « الأورغانون الثالث » لأوسينسكي وكتاب « عصر جديد للفكر » لهنتون - يصرعان ما هو في جوهره للغة واحدة يعينها .. »

على أنني لا أريد هتسبا دفاعا أو جسوسا ، بل نقطي هنا في أن « النهج العلمي » الذي حظي المؤلف الغافل على التزامه - كان يقتضي أن تعرض الفلسفات المعاصرة على الأقل - أن لم نضف إليها الفلسفات السابقة أيضا - مما قد نتكى كله في اتجاه واحد ، هو هذا الاتجاه الذي أرادته لنفسه المؤلف ، وأعني به الفكرة التطورية التي تربط بين شسستي جوانب المعرفة الإنسانية ، فقد قامت في هذا القرن مدرسة فلسفية بأسرها تنهج هذا النهج ، وكان من رجالها أيضا لويد مورجان ، ويستحيل على مفكر في الموضوع أن يقول أنه عدل أو أصاب إلا إذا كان الأصل العدل أو المصاف إليه مقسودا مدوسا (1) .

« .. لقد أكد لنا المؤلف في مقاله أنه لم يدع لنفسه في الكتاب من جديد إلا في طريقة تنظيم العلوم العلمية التي استغناها من صمادها العلمية ، ثم أخذ بين بلفة العلم كيف يختلف التنظيمان : تنظيم المراجعات عند « العارسة » وتنظيمه العلمي الذي لا شأن له بالفلسفة ، فقال أن « نهج «العارسة» مبني على فكرة التسمية ، وأما تنظيم العلم فمبني على الفكرة والايكترونات ؟ وبين لنا أن بعض الدرة والايكترونات لم تكن معروفة بشكل ثابت حين كتب الكسندر كتابه ، وصيغرة بهمها القاري يقول أن الفرق الأساسي الذي يريد الدكتور أن يفسر إليه هنا بينه وبين الكسندر وأضرابه من الفلاسفة هو أن نقطة الإبتداء (النقطة) عند هؤلاء كانت كانت طرقية فوهمها تغلق من مركب زباني مثالي ، وأما نقطة الإبتداء الدنيا عندهم فهي الدرة والايكترونات ، وهما كائنات فعلية واقعة لا موجودات نظرية ، ويسمح لي سيادته أن أقول أن هذا كقولنا أن الفرق بين مسافرين هو أن أحدهما اتكى بالوصول إلى محطة كشفا فزل ، وأما الآخر فزاد أن يتابع الطريق إلى آخره » فليس هذا فرقا بين « عالم » و « فيلسوف » ، بل هو فرق بين من اتكى من المبينة التحليلية بالذرات والايكترونات يقف عندها ومن أراد أن يتابع التحليل إلى غاية الشوط ، فوصل إلى البساط التي منها ترتب الذرات والايكترونات بحسه ذلك ، نعم قد لا يكون لهذه البساط وجود في التجربة ، لكنها نتائج لازم لنا استنباطا من القول بالذرات المتجسمة أن كانت متجسمة وأنى لأرجح أن المؤلف لو كان قد اعترف أمام نفسه أنه قد تصدى لعمل فلسفي يبني على نتائج العلم ولا يلف عندها ، لاصطر إلى تحليل خطوته الأولى إلى ما هو أبسط منها ، إذ الوقوف دون هذه النهاية أثر تحكمي يتألى « علمية » النهج .

وفرقت لأن يبرزه الدكتور في مقاله ، وهو قوله أن الدراجات المتعاقبة بعد الكسندر (وغيره من الفلاسفة) إنما هي تدرجات بين المادة والحياة والظن ، أما تدرجات « وحدة الممرنة » فكما نفع داخل المادة ، وهذا عجيب ، وأن العقل والحياة هي النسق الأول تتحل بدورها إلى تركيزات مادية ، فطلي الدكتور يريد أن يعرف أن فلسفة التطور هؤلاء يندرجون تحت المذاهب المادية الطبيعية ، فإذا كانت الحياة عندهم قد بزغت من لقادة ، فليس ذلك إلا لتشكلا جديدا للعامة لا خروجا عليها بما ليس منها ، وكذلك بزوغ العلم من الحياة ، ولقد ركن القول في أن «الكسندر»

(1) تصدق دورية فلسفية باسم « وحدة العلوم » منذ نحو ثلاثين عاما ، كانت قد امتنعت من الصدور حينما يسبب العرب المالية النائية ، ثم استأنفت صدورها ، وعظم الكاتيب فيها فلامسة علماء .

وهو يصف علاقة الأملي بالآني ، قال أنها علاقة enjoyment (وترجمتها الدكتور بالاستمتاع) كما قال عن علاقة الأدبي بالآني أنها contemplation (ترجمها الدكتور بالتأمل) ثم قال : « أن هذه المصطلحات لا يكون إلا عند الفلاسفة ، أما الأدبي يبحث في الفترات وعلاقتها بشيها وقوانين الكيمياء ، فلا يخطر بباله أن يذكر الاستمتاع والتأمل ، وإنما يخطر له التقيد والتعلق » ولوترجمنا كلمة enjoyment يجب أن نترجمها في هذا السياق بعبارة « ادراك المسقط أو التكني » ، وترجمنا contemplation « إدراك التأمل » ، فكان الفرق بين العاتين هو نفسه الفرق الذي يقوده الدكتور في كتابه وحدة المعرفة وهو أن الأدبي لا يعرف من الأملي إلا وجوده دون القدرة على التسلسل في أموره ، على حين أن الأملي بالنسبة للأدبي هو القوة التي تتحكم فيه ، ولست في الحق أدري كيف فهم الدكتور من كلمتي الكسندر أنهما تقنينان لاجها من أعلى إلى أسفل ، وأما كلمته هو وهما « التقيد والتعلق » فتقنينان لاجها من أسفل إلى أعلى ، بحيث يعقب على هذا الفرق بين الاتجاهين فيقول أنه الفرق بين الفلسفة والعلم ، وحتى لو نظرنا إلى هذه الكلمات من زاوية الفلسفة التصويرية ، فملي أي لمسي تكون كلمة « التأمل » علمية الطابع ، على حين تكون كلمة « الاستمتاع » (أن جاز أن تكون هي الترجمة الصحيحة في هذا السياق) فلسفية ؟ على أن بعد هذا كله لطمحن الدكتور فزاد له أن القائلين « بالتقيد » في مثل هذا الموضوع كثيرون ، وليسوا هم أكثر علمية من زملائهم الذين يفسلون كلمة أخرى للمعنى نفسه .

« .. يتم الدكتور في مقاله الدكتور بالإشارة إلى أن الفرق بينه وبين من عالج الموضوع نفسه من الفلاسفة ، هو الفرق بين « المذهب العلمي » و « المذهب الفلسفي » ، وإلى تشديد العرض على أن العلم من « بان » المذهبين « هما استنوار لطريق واحد ، وليس هما بالمتعارضين ، فالعلم ينزل في محطة قطار - وألاذ ينسحب السائق - والفلسفة تكمل الطريق ، فالمعلم الزباني ملحا ملحا الجبرية في المبدء ، والفلسفة تكمل السطر إلى المبدء ، ذلك نقول من أي البساط يتألف المبدء نفسه ، وهكذا ، لقد بين الدكتور كمال حسين نسبه التدرجي بنام فيلسوفه ، لكنه « والآن الأثر » كذا الفترات ولفه عالم ، فلو اختار الفلسفة على طول الخط لذهب إلى ملوارة الفترات ، ولو اختار العلم على طول الخط لما خرج من معدودة العلم الواحد لينظر إلى سلم العلوم .

لقد ذكر الدكتور في مقاله نصوصا بين بها كيف اختلف كتابه من كتاب الكسندر ؟ ولست أتوي هنا أن أتأوله بالتفصيل لأنني هل تؤدي تلك النصوص مجابات لذوبه حقا ، لست أتوي أن أصل هذا « لسبيين : أولهما أنها تتناول « مادة الموضوع » وقد أوضح لنا الدكتور بأجلى عبارة أن الجديد عندهم « التنظيم » ولست أظن أن اختلاف « مادة الموضوع » يؤدي بالضرورة إلى اختلاف « التنظيم » ، فما يزال الأملي هو الأملي وما يزال الأدبي هو الأدبي ، وما تزال نقطة البداية في أحد التفسيرين هي محطة وسطى في النسق الثاني (وهو شيء لا يغير التنظيم) ، وما يزال طريق السير واحدا ، ولتأهيا التي قد جعلت موضوع عبدا القال خاصا بطبيعة النهج ، هل هي صفة تقتصر على العلماء وحدهم أو هي شرط عام للدراسة كلها ، ثم هل يتوافر هذا الشرط العام في كتاب « وحدة المعرفة » أو لا يتوافر ، ولا حصبه متوافرا فيه (إذا أخذنا باعتراف مؤلفه أنه لم يطلع على كتاب الكسندر) ، فليصاف ركن هام من أركانه ، وهو الأقسام التام بما قيل في موضوع البحث لبنى عليه .

على أنه يعمل بي أن أعرض أول نص ذكره الدكتور ليدل به ويغيره على أن الاختلاف بعيد بينه وبين الكسندر ، أعرضه نموذجا يوضح أن التصوص للدكتور في القائل لم تكن متينة للكيفية التي جبه بها لتبنيها ، يقول الدكتور : « جاء في كتاب الكسندر من الداروينية والقيم ، بعد ذكر آراء داروين في تنازع البقاء وبقائه الأصلاح - الداروينية - حلالا لا يقنه الكثيرون من أنها لا تهتم بإتقن - تهتم بها ، وأن الإخشيرو

الطبيعي يتفق والقيم ، وأن التنافس وسيلة ليتوصل الاصالح على غير الصالح ، وبذلك يخلق القيمة برفضه غير الصالح — لم يعنى الدكتور فيقول معللاً : هذا تطبيق فلسفى مدعى على التطور المادويين ، ولا يخطر ببال على فكر البيولوجيين الذين يشبههم أولاً وأخراً الطريقة التى يتم بها التطور ، واليك ما جاء في حده المعرفة من التطور — وهنا يذكر الدكتور فكرة من كتابه ينتقد فيها مذهب داروين في التطور نقداً لا يخلو من تشبيه لنفسه — وبمعناها يسأل فلاناً : اليس هذا مثلاً واضحاً جداً على اختلاف بحث الكتابين موضوعاً واحداً : الفلسفة معنى للفوضى والتقسيم ، والبيولوجيا بوسيلة التطور التى يتم بها ؟

فما الفرق بين الرجلين ؟ الأول يشرح نظرية داروين في التطور وهي بيولوجيا ، ثم يقول في نفس الفقرة ان هذه التفسيرية البيولوجية صالحة لتفسير القيم بوجه من الوجوه ، والثاني يشرح نظرية اخرى في التطور ، وهي بيولوجيا ايضا ، ثم ينتقل الى حصول تالية من كتابه ليقول انها تصلح لتفسير القيم بوجه من الوجوه — فهل في هذا الولف ما يجعل الاول فيلسوفاً والثاني عالماً بيولوجياً ؟ ان كليهما يضع أساساً بيولوجياً لم يشر به الاخلاق والجمال ، فاين يكون وجه الاختلاف ؟

اننى اكرر في توكيد اننى لم اكتب هذا لامود الى القول بان « وحدة المعرفة » مأخوذ من كذا وكيت ، فذلك حكم فرغمته يبنى وبين نفس على الاقل ، ولكنى اكتب هذا لآخر شيئاً آخر ، وهو ان ضرورة المنهج العلمى كانت تقتضى الكتاب ان يواصل بحثه الفطنين التى تصدى للاضافة اليها بجديد ، ولو قد فعل لعرف انهم كانوا يبتون على العلم كما يريد ان يبنى ، شأن الفلاسفة دائماً على اختلاف المصطلح تتعالب المصور ، وفي كتاب « فلسفة المحدثين والمعاصرين » الذى نقله الى العربية الدكتور ابو الصلا على سنة ١٩٢٦ من « وولف » استاذ الفلسفة بجامعة لندن في حينه ، يبدأ الحديث في الفصل الخامس بالكسندر بقوله : « وضع الكسندر ملحقاً فلسفياً من أهميته انه يتفق مع الروح العلمية الحديثة . ومع النتائج العامة التى وصل اليها العلماء .. الخ » وهي حقيفة يصف بها الدكتور في مقاله « احبنا » لم يعود احبنا اخرى الى القول بما مضاه ان الكسندر والمعاصره « لئلاسة » ليسوا من طرازه الذى هو طراز العلماء ذوى المنهج الخاص ، وأما حين يتفرعان الكسندر له بنى فلسفته على العلم فذلك حين يشرح لنا كيف انه قد افهم بانه على اساس نظرية النسبية ، على خلاف الدكتور الذى اختار لبنائه اساساً آخر هو الذرة والالكترونات ، ولكم الخش ان يكون فراء « المجلة » قد فهموا ان النسبية نظرية ذهبت ، وان الذرة والالكترونات نظرية اخرى حلت محلها ، وواقع الامر ليس كذلك

ولكى اشرح الولف للقارئ شرحاً يمكنه من متابعة الموضوع ، اقول ان قانون الجاذبية الذى صاغه نيوتن يصدق على محيطنا المحدود ، لكنه يمكن يصدق على الابعاد الفلكية من جهة ولا على الذرة الصغيرة من جهة اخرى ، فبما قانون النسبية ليس كمال هذا التقى ، وقد بدأت محاولات منذ أينشتاين نحو ان تجد قانوناً عاماً ينطبق على مجالات القوى الثلاثة : الجاذبية والكهرباء والمغناطيسية ، واستطاعوا ان يجدوا ذلك فيما يخص مجال الكهرباء والمغناطيسية ، فاصبح لهما ما يشملهما معاً في مجال واحد ينطبق تحت قانون عام واحد ، وبليت القوة الثلاثة : الجاذبية ، تنتظر نتيجة المحاولات ، فاما ان تنضم الى اخرى مع المجالين الآخرين في مجال موحد ، واما الا ينتج الباحثون في البات ذلك — هذا هو الولف فيما يخص بقانون النسبية ، ولم يغير من الولف ان تطورت الفرة ، لان ذلك القانون ما يزال معكوماً به في علاقات الاشياء المتناهية في العفر والمتناهية في الكثير ، ولان فلان يكون الدكتور كامل حسين من طبيعة اخرى حين يترك النسبية ليكتفى بالذرة والالكترونات .

ان الدكتور لم يزل يكرر فكرة خاصة بالنتج العلمى ، وهي انه في البحوث العلمية — دون الادبية — لا يقال فلان نل من فلان ، وهذا صحيح ما دامت كل حلقة من حلقات الفكر العلمى مردودة الى صاحبها ، وهل يفكر انسان واحد في ان يقول باحث علمى مثلاً : انك تستخدم في بحثك قانون المصنوع او قانون الحرارة الفلانى ، انه ليس من كشك أنت ؟ كلا ، لان اخذ النتائج السابقة مغروفي فرضاً لا يجادل فيه احد ، وانما تكون الجادلة عند سبه الفكرة المبكرة الى صاحبها ، ومن ذا يكون هذا صاحب ، كيف لا يكون من المنهج العلمى عند من يؤرخ للعلم ان يثبت من نسبة الفكرة المينة الى مصممهها الاصيل ؟ نعم ان شاء ان يستخدم من الافكار العلمية ما شاء ، على الا يقول ان هذه الفكرة المينة من ابتكارى حين لا تكون كذلك ، نعم قد يحدث ان تتوارد الطوارى عند العلماء ، شريطة ان يكون كل منهم ملماً بما سبقه من العلم في الموضوع ، اما ان يقول احدهم : اننى جلست على مكتبى وامامى ورقة بيضاء ، فاهلخت اكتب واذا بالكتابة تزلخ هذا الكتاب ، ففى ان جازي الانتاج الادبى ، فهو مستحيل في الانتاج العلمى ، كلا ، بل المستحيل في الانتاج الادبى لنفسه ، وهل ينظم الشاعر بغير علم سابق بما اتفق عليه الناس من معاني الالفاظ ؟

ويسألنا الدكتور كامل حسين في آخر مقاله : اليس جبرا ان ندع كتاب وحدة المعرفة ومؤلفه لتحاول محاولة جديدة أو نهجياً اتناً أو فلتنا لوفلتنا في الفلتة المنهجية نفسها ، وهي ان نكتب في موضوع دون ان نلم بما قيل فيه .





بقلم : محمد مصفي الشوباشي

أونوريه بلزك ي أوج شبابه

في القراضة كذلك، عن أهل طبقة، وسميه إلى توثيق
صنفته بمن هم أهل منه طبقة، وفي تعلق قلبه
بسيادات من ذوات الألقاب دون غيرهم من بنات
طبقة الوسطى. وفي طلب الفن توسلا إلى تحقيق
تلك الغايات.

كان جده لأبيه يشتغل بفلاحة الأرض أجيرا متنقلا
بين مزارع بلدة «لانوجيريه» القريبة من «كانيزاك»،
وضاق بفقره وجهله اللذين حرماه رغد العيش،
وفرضا عليه هذا العمل الشديد الإرهاق، القليل
الربح. ولكنه إذ لم يستطع الخلاص مما هو فيه
أبى أن يعاقب ابنه الأكبر «برنار فرلسوا» - أبو
«أونوريه بلزك»، مثل شغل العيش الذي يعانيه،
وأراد أن يحيى له حياة أوفر رغدا وكرامة. أراد له
أن ينخرط في سلك الرعي، فربما قسيس
الأبرشية أن يعده لذلك، ويعلمه القراءة والكتابة
وشيئا من اللاتينية. ولكن ذلك الابن كان أكثر
حيوية وطموحا من أن يرضى بحياة العزلة والبطالة
في دير من الأديرة، فحضر أستاذه بعد أن نال
قسطا لا بأس به من التعليم، وراح يساعد الموثق
العمومي في عمله كلما احتاج هذا إليه، فإذا أعوزه

كان «أونوريه بلزك» ضخم الجسم، عريض
القسما، مكورا مبطانا، يتكر من يحكم على شجيرة
الإنسان بظهوره أن هذا الهيكل الخشن يضم بين
حناياه قلبا رقيقا متعطشا للحب، متوثبا إلى الرفعة
مشغولا بابتداع الآيات الجمالية.

ولعل هذه الخلطة الشكلية مورثة عن سلالة
عانت شغل العيش، وكافحت في سبيل الرزق
المتأني، واضطلعت على مر السنين بالأعمال
الجسمانية العنيفة، فانعكس ذلك على شكل الذرية،
متفاقم الأثر على مر الأيام.

ولكن الظروف التي أحاطت بنشأة «أونوريه
بلزك» كانت تختلف عن ظروف آباءه، فقد أتبع
له أن يطلع على كتب في الأدب والفلسفة أثناء عهد
التلمذة، فتفتحت له آفاق من الفكر والفن اختلجت
لها نفسه الطامسة إلى العلم والجمال بعد أن حرمتها
حرمانا موروثا أبيا عن جد، وقضى هذا الحرمان على
أجداده أن يظلوا قابعين في حضيق المجتمع.

وبلغ الطموح بلزك حدا حفزه إلى الأوج. ولم
يظهر ذلك في توثبه إلى المجد الأدبي وحسب، ولكن

العمل الكتابي ، وطال به عهد البطالة ، وشج قوت يومه ، ثم يتورع عن النزول الى الحقل يشق الأرض بالحرث ويمزقها ويوزعها ويرويها نظير أجر - ضئيل مثلما كان يفعل أبوه .

ولكن احتساله لتلك الحال لم يطل ، فسرعان ما غادر بلده بحثا عن عمل أفضل ، ووزق أوسع . وشاء أن يقطع عندئذ صلته بماضيه المقيت ، فلم يكتف بهجر موطنه الذي نشأ فيه ، ونبت أهله وذويه ، ولكنه أنكر أصله ، وحور لقبه ، وتسمى باسم « برنار بلزاك » بعد أن كان اسمه « برنار بالسا » ، فسبق في ذلك ابنه أوتوريه الذي أراد أن يزداد ابتعادا عن ذلك الماضي عندما خلق على نفسه لقب « دي بلزاك » .

راح « برنارد فرنسو » يتشم مواطن المال ، وتصيده كلما وجده قريبا من متناوله . ولم يحك لنا التاريخ سيرته في هذا الجهاد مفصلة ، ولا عجب فإن احدا لم يتصور وقتذاك أن هذا الرجل سيستمر بأجرة ، وسيهتهم الناس بالوقوف على أخباره ، والا لسجل لنا المؤرخون خطواته خطوة خطوة . ومما زاد سيرته في تلك الحقبة غموضا أنه موها بمختلف الإسماء ، ونظمت الحقائق بالمفتريات ، فاستعصى استخلاص الوقائع الحقيقية من الوقائع التي نسجها خاله .

ولكن الذي لا يتطرق اليه الشك أنه أصاب ثروة لا بأس بها ، جمعها من أكثر مصادر المال أذارا وقتذاك . . سائر الثورة الفرنسية ، واستنطاق بنشاطه وفطنته وعذوبة حديثه أن يلفت اليه الأنظار ، ويوطد لنفسه مكانة بين مختلف الهيئات الثورية ، ويجمع حوله أصدقاء من بعض ذوى النفوذ ، وتوصل بذلك الى التبع الذي يتدفق منه المال . . ولم يلبث أن استطاع التعاقد على توريد المؤن لاحتى فرق الجيش ، ورغم توقيفه في هذه المهمة فإن عينيه كانت تدوران كميني الصقر باحثتين عن عمل أنسب وأوفر ربحا . ولم يهدأ حتى قفز الى وظيفة حققت له التقدير الاجتماعي الى جانب توفير المال . . لقد أصبح رئيسا للمسكرتارية في جنك دانيل دومير بباريس . وسنتحت له في عمله الجديد فرصة طالبا طافت بأحلامه . . وقامت عيناه المتنبهتان عن المركز الاجتماعي المرموق ، والمال الوفير ، على فتاة تدعى « آن شارلوت لود سالا مبييه » ، وهي ابنة أحد رؤسائه الأثرياء . . وكانت تتمتع بالشباب ، وبقدر



آن شارلوت لود سالا مبييه
والدة بلزاك

مدام دي بيرلي
أحبته ورمت أدبه



منصب المستشار الخاص للملك ، كان همه أن يوحى من حوله بأنه استطاع أن يسمو على طبقته ، ويتصل بطبقة الأشراف ، ويوطد لنفسه بينهم مكاناً مرموقاً .. ولعل إنه « أونوريه » قد تأثر بهذا التطلع إلى طبقة النبلاء ، ولكنه أقدم على ما تهيب أبوه أن يقدم عليه ، فزعم أنه سليل أسرة نبيلة ورث عنها لقبها ..

وكانت أمه تحرص كل الحرص على الاتصاف بصفات أسرتها ، وتمثل طبقتها خير تمثيل . فالمال في نظرها هو وحده عنوان الكفاءة والقدر والتميز والوجاهة . ولذلك التزمت الاقتصاد إلى حد التقصير ، مؤمنة بالمثل الذي يقول : « ضغ الفليس على الفليس » يصبح له رتين وجرس .. وكابد ابنها الأكبر « أونوريه » من شحها الأمرين ، وتمزقت وشالج الدم التي تربطه بها ، وغاضت مشاعر ميله إليها ، واحترامه لها .

ولم يخالص بورجوازية عصره البغيضة إليه متمكنة من أمه ، متغلبة على عواطفها الانسانية الكريمة جميعها ، حتى عاطفة الأمومة ، فلا عجب إذا نفر منها ، إنما لهذا النفور على مر الأيام إلى حد أن أخذ يتكلم لها عنهم / ان صدقا وان كذبا .

وقد اعتاد الذين تعرضوا لكتابة سيرة « بلزاك » أن يبالغوا في وصف قسوة أمه عليه ، بل لقد ذهب بعضهم إلى اتهامها بأنها كانت تجد متعة في تعذيبه ، بيد أننا لم نجد مصفراً لتلك الأقاويل إلا ادعاء بلزاك نفسه . فهو الذي كتب يوماً الخطاب التالي إلى سيدة تعلق بها تدعى مدام دي هانسكا :

« لك تعلمين أية امرأة هي أمي ؟ إنها وحشي .. وهي شريفة وحشي في نفس الوقت .. هي تكرهني لأسباب كثيرة .. بل لقد كرهتني قبل أن أولد .. وكنت على وشك أن أقتل سلمي بها .. وكاد يكون ذلك ضرورياً .. ولكني أثرت أن أفلح في الحصول .. أن أمي هي سبب جميع الكوارث التي حلت بي في حياتي .. »

ولا شك أن بلزاك غالى هنا في وصف قسوة أمه ، وجانب الحقيقة حين زعم أنها تكرهه ، ولعله أراد من وراء ذلك استدراج عطف حبيبته بإدعاء افتقاره حتى إلى عطف أمه . غير أن الشواهد الكثيرة قامت على أن هذه الأم ، برغم قسوتها وضيق أفقها ، كانت تهتم بأمر ابنها البكر ، وأمر مستقبله .. ومثل هذا الاهتمام لا يصدر عن كره محال .. بل لقد اشتغلت في اهتمامها هذا ، ورأيت أنها في خطباته ،



برنارد - فرانسوا
والد بلزاك

من الجمال ، إلى جانب بائة مغرية ، فخطبها إلى أبنها ، ورحب الأب بهذه الخطبة رغم ما بين الخطاب وإبنه من فارق كبير في السن ، فقد وجد في رئيس سكرتارية البنك تلك الصفة التي تهافت عليها سيئات الصفات .. وجد فيه القدرة الخارقة على التماس المال وتشغيله ومضاعفته .

رأى ذلك العصامي الطموح ، بعد زواجه وحصوله على البائة ، أن يتخلص من قيد الوظيفة الصغيرة والتبعية لرؤساء يراهم أقل منه كفاءة .. ويعود إلى خوض غمار الأعمال الحرة ليفتسرف قدراً أكبر من المال ، لاسيما بعد أن توفر له رأسمال وفير جدير بتحقيق أبعاد الآمال .. واتصل بأصدقائه القدامى من ذوي النفوذ ، واستطاع بمعاونتهم أن يشرف على إدارة الفرقة الثانية والعشرين ببلدة « تور » .. وحادث حينذاك أن توسع نابليسون بوناپارت في فتوحاته ، وتضخم ميزانية الجيش . واستطاع بلزاك الأب إذ ذاك ، بعد أن استأثر بالإدارة المالية لتلك الفرقة ، أن يجعب لنفسه ثروة هبات له مكانة مرموقة بين مجتمع « تور » البراقى .

ولكنه كان حين يتحدث عن الماضي في تلك الأيام التي أثير خلالها ، وأصبح عضواً مرموقاً بين ظهراني مجتمعه ، يتباهى بأنه كان على صلة بالنبلاء في عهد الملكية . بل لقد ذهبت به النمرة إلى ادعاء أنه شغل في البلاط الملكي ، أثناء حكم لويس السادس عشر ،

وحاولت تسديدها وفقا لوجهة نظرها فكلت باغلال ضائق بها ، وتناد عليها ، وأكبر الظن أنه كره أمسه بسببها . . كان يهيم بالحرية والانطلاق ، ورأى في أمه السجن القاسى ، ولتحكم المستبد فلا عجب أن نفر منها ذلك النفور . . ان لهفته على الحرية والانطلاق هي مفتاح السر في كل ما غمض من نواحي سيرته . دفع البخل أمه الى أن تلحقه بالقسم الداخلى بمدرسة للرهبان في « فتوم » ، وهو بلد في السابعة . ويرجع ذلك الى أن مصروفات تلك المدرسة لا تكاد تزيد على ثمن الطعام الضئيل الذى كان يقدم له . . ووجد نفسه ، وهو لا يزال غش الاهاب ، حبيسا وراء جدران مدرسته الشبيهة بجدران السجن ، مشلولوا الى مقعده في الفصل ، مقيدا بتعلم اللغة اللاتينية الميتة ، وحفظ آيات من الانجيل لا يدرك لها معنى . . ولا غرابة أن يحس في أعماقه أن أمه هي المستولة الوحيدة على هذه المحنة الأليمة التي ابتل بها .

ومما يشهد على شدة حساسيته من هذه الناحية أنه ظل يتحدث حتى أواخر أيامه عن خطاب أرسلته أمه اليه وهو تلميذ بتلك المدرسة ، ويصفه بأنه خطاب جهنمي أرادت به مرسلته أن يذيقه آوى ألوان العذاب ، ونحن نثبت فيما يلي فقرات من ذلك الخطاب ليرى القارى هل أرادت الله تقوية أم أرادت تعذيبه حسبما يدعى :

عزيزي أونوريه
« لست أجد كلمات قوية الى الحد الذى يبرر عما سببت لى من حزن . أنت تشعني حقا بزم الى أبذل نصارى لاسعاد آبائى وكان ينبغي أن أوقع منهم العمل على اسمائى .
أخبرنى السيد « جانس » الطبيب المحترم أن ترتيبك بطل في مادة الترجمة الى اللطيف . وأخبرنى كذلك أنك لم تكن حسن السلوك في الأيام الليلية الأخيرة . . أنك ألفت بذلك كل ما كنت أمل أن اتبع به من سرور في الهند التريبي . .
كم أشعر بفراخ في قلبى الآن . . الى أن أطلع أباك على نياى ترتيبك المتأخر الى فرنسا لأن ذلك سيحرك الخروج من المدرسة يوم الاثنين . . ولما حريصة على خروجك لأن القصد منه ليس مجرد استمتاع شخص نصيبه ، ولكن افراضا قائمة بتحقيقه . .
وحدث ليلذاك قبل بلوغه العشرين حادث روعه .

ارتكب أحد أعماله جريئة شتمه لوئث سمعة الأسرة . . لقد انتحسب قتاة قوية ، وحاول أن يلقطه النار بالنار فقتلها لينفى سر انتحاصها ، ولكن السر افترض ، وأطاحت « الجيوتين » برأس المجرم جزاء ما ارتكب . .

وسيتبادر الى الذهن : « ولا شئك » أن « أونوريه يلزك » وزر عن أبيه تطلعه الى مركز « اجتماعى أعلى » ، وسعيه الى مخالطة من هم أرقى منه في السلم

الطبقي ، وتباهيه بذلك ، وورث أونوريه كذلك ، عنه وعن أمه ، سعيه الى جمع المال وتكديسه ، ونفر من بيئته ، ومن البورجوازية جهاء ، بعد أن مع انتهازيه أبيه ، وذائق المذاب من تفتير أمه ، وكابد الهوان من ذبوع فضيحة عمه .

ولا نكران أنه تأثر ببيئته الى حد ، ولكن لا ينبغي أن يفوتنا أن صفاته المشابهة لصفات أهله نمت وترعرعت في ظروف مختلفة خاصة به ، وسارت في اتجاهات متباينة ، وأصبح لها آخر الأمر طابعها الخاص . . وكانت عقيدته الفذة عاملا له أهميته في تحديد سلوكه ، ورسم خط سيره في الحياة .

بدأت موهبة بلزك الأدبية تستيقظ وهو بعد في مدرسة الرهبان الابتدائية ، ووجدت في كتب الأدب الأولية ميدانا لترعرع فيه ، وإذا كانت نفسه قد صلت عن اللغة اللاتينية ، وعن قواعد اللغة الفرنسية وغيرها من مواد العلوم الجافة فقد فتحت وتهدجت للتقصص والسير التاريخية . . ولم تمض عليه في حياته المدرسية الا سنوات قليلة حتى جرد قلبه الصغير ، وحاول أن يخوض به غمار الكتابة . وقد صور لنا حياته وأحاسيسه وقتئذ في قصصه عن « الصبي بلوى لوهر » ، ووصف خاصسية من خصائص « مصبتيه » الأدبية اذ قال بلسان ذلك الصبي :

« عندما قرأت قصة مومنة » أوسرلينز « وايت بيمى ماكان بيمت ، ودوت في أذنى طقات المظلم ، وصيحات الجند ، وسرور بسى سى أعين أعوامها . . وكان في استماعين أن أشعر رائحة البارود ، وأسمع أصوات الرجال حين يتحدثون . »

أن التاريخ لم يسرد مسيرة بلزك وهو في مطلع حياته ، ولكن هذا الكاتب الغد تكفل بذلك في الكثير من قصصه ، وقد قال « ستيفان زفايج » عن ذلك في كتابه عنه :

« عكس لنا بلزك مله في بعض شخصيات قصصه . فإذا كانت شخصية « لوى لوهر » الشاعر مورو من شخصيته فإن شخصية « ليتافور » « اليكسوف لائل عنها في صلق تصويره وكذلك شخصية « رفايل » في قصة « أديم الحزن » وشخصية « لوبر » في قصة « الإلام الضالمة »

كانت شخصية بلزك في الواقع مركبة متعددة الجوانب ، وقد ظهر كل جانب منها في إحدى شخصيات قصصه ، وتكتشفت أغواره على ضوء التفاعل بين الشخصية والأحداث ، كان هذا المؤلف الغد يصور شخصياته مضطربة في معترك الحياة ، فهو لم يلجأ الى تحليل خواجها متعزلة عن الأحداث ، ولكن شغفها بها . وبذلك جاء تصويره واقصيا حيا بليغ الأثر . .

يكتب مسرحية يصوغها شعرا .. لابد أن يكون «كتسكسبير» أو «راسين»، والا فلا كتابة ولا أدب .. وعكف على القراءة عله يهتدى من خلالها إلى الموضوع الذي ينشده .

استقر رأيه ، بعد اجتهاد فكره ، على نظم مسرحية عن « كرومويل » ، وراجع تاريخ ذلك الثائر المتزمت ، وحواره تحويرا يلائم فن كتابة المسرحية ، وربط بين أشقات وقائمه فجعل منها موضوعا متناسقا . وما اكتمل بناء مسرحيته في ذهنه حتى شرع يصوغها شعرا .. ولكن عبقريته ، على فحولتها ، لم تستطع أن تصل به إلى القمة فقرة واحدة دون أن يصعد في السلم درجة درجة .. كان يفتقر إلى التجربة في كتابة المسرحيات ، والمرانة على نظم الشعر ، وأحس ذلك عند ما قامت دون إتمام عمله العقيبات . واستعانت في تذييل كل عتبة ، ولكنه لم يصادف في ذلك التوفيق الضروري لتحقيق جلائل الأعمال . وما وصل في صياغة مسرحيته إلى نهايتها حتى تحولت ثقته العمياء بنفسه إلى شك مرير فيها .

حمل مسرحيته وسافر بها إلى « فيلباريزي » حيث كانت أسرته تقيم وقتذاك ، وجلس بين أقرابها في اجتماع علقوه لامتحان أول عمل أدبي يبدعه فرد منهم ، وأخذ يتلو عليهم أبيات شعرها متخرجاً من سياق الميسون المحيطة به ، والأذان المنصنة إليه . بيد أنه لم يتجاوز في تلاوته الفصل الأول منها حتى شعر بفضة ، وارتجف صوته ارتجافاً واضحاً . لقد انقلب شكه في قيمة مسرحيته إلى ياس مطبق منها . ولم يلبث أن طوى أوراقه غسل مضى ، مستمهلاً والديه إلى نهاية مهلة التجربة ، معلناً أنه سيحرب حظّه في الكتابة من جديد .

عاد إلى غرفته الموحشة في باريس دون أن يفقد ذرة من لهفته على تحقيق مجد أدبي فريد المشال ، وإيمانه بقدرته على ذلك . ولكن الطريق شاق طويل ، والمهلة المحددة لبلوغ تلك الغاية قصيرة . وهو لا يد أن يقبل الوظيفة التي اختارها له أمه إذا أخفق مرة ثانية في ميدان الأدب ، والحياة الوظيفية في نظره لا تختلف عن الموت .. كتب مرة يصفها :

« إذا قلت الالتحاق بوظيفة تسكون صبري الضياع .
سامح الآلة تسلي ، أو حسنا في سيرك تنصر حياته في الدوران
داخل الحلقة ثلاثين مرة ، أو أربعين مرة .. ثم يلقمهم له
الملف .. »

ليس أمامه إذن ألا أن ينمى طموحه الأدبي جانبا ، إلى حين ، ويرضى مؤقتا بنصر هين سريع يزوده بقدر

شعر يلزكه وهو في فجر حياته بأن عليه رسالة أدبية ينبغي أن يؤديها ، بل شعر بأنه لا يستطيع أن يتقاسم عن أدائها . ولكن أمه كانت قد رسمت لحياته مجرى آخر ، واعتزمت أن تصدق قبضتها عليه حتى لا يجهد عما رسمته له .

الحقته بالجامعة ، ودفعته إلى دراسة الحقوق ، وروقت له الحياة التي أرادت أن تصنعها له .. سيكون محاميا مرموقا ، أو موثق عقود موسرا .. سيسغل المركز المحترم في أعين مواطنيه ، ويحظى بالسميت الذائع ، والرزق المضمون .. وفرضت عليه أثناء دراسته الجامعية أن يعمل كاتباً بمكتب أحد المحامين في أوقات فراغه حتى يكتسب الخبرة المبكرة ، وشيئا من المال بدلا من تبديد الوقت الثمين هباء .

واذعن لأمه مدركا عدم جدوى معارضتها . وما إن أتم دراسة الحقوق حتى التحق بمكتب موثق للعقود على أن يعمل مساعدا حتى يخلفه بعد أن تحين منيته . وعاش عامين أسيرا بين جدران مكتب التوثيق .. ولكن صبره نفذ عندئذ ، وإنهارت قدرته على الاحتمال وتقلبت نزعته إلى الحرية فشار عمل استبداد أمه ، وفاجأ والديه يوما بأنه لن يواصل العمل الذي اختاره له ، بل سيقتطع بالإفعل الذي اختاره لنفسه .. أنه كاتب موهوب .. وصيحتهم الكتابة .

كانت شخصيته قد اكتملت ، فقابل صلابة أمه بصلابة أشد ، وحزمها بحزم أثبت . ولجأت الأم إلى التوسل بعد أن انحطمت إرادتها أمام إرادته . ولم يجد اللين كما لم تجد الشدة ورأي الأب أن تناح لابنه فرصة يثبت فيها قدرته على الكتابة . ووافقت الأم على رأي زوجها مرغمة . وقبلت أن تدوم التجربة عامين لا ينال ابنها خلالها إلا المرتب الذي يكاد يقيم أوده .



رحل بلزكه إلى باريس ، ونزل بوفرة فقيرة ، زهيدة الإيجار تناسب المرتب الزهيد الذي يتقاضاه ، ولم يعبأ بالمشقة التي سيكابدها في هذه الفسفرة المجردة من وسائل الراحة كافة . لقد كان في شغل عن مطالبه جسده بشواغله العقلية والنفسية .

ما الموضوع الأدبي الذي يقاومه به الصعالم ، ويحقق به المجد دفعة واحدة ، وما الإطمار الذي يختره له ..؟ أيكذب قصة أم مسرحية ؟ الأجد أن

من المال يكفل له - على الأقل - تمتعه بالحرية ، وخلصه من ربكة والديه ، والموضوعات القصصية الغميمة بتشويق القراء ، وتحقيق الرواج ، ليست بالسر العويص الذى يخفى على مثل بلزك ٠٠ ان مغامرات أبطال الحروب فى سبيل الحب والمجد هى احب الموضوعات الى القراء ، فليمد قراءه بما يتوقون اليه ٠٠ ولكن نزعتة الأدبية غلبت عليه ، فاهتم بالتجويد الأدبى الى جانب التشويق القصصى ٠٠ ومن ثم كان اخفاقه للمرة الثانية .

وجاء خطاب من أمه فى يوم من تلك الأيام السود تقول له فيه ان عقد ايجار غرفته ينتهى فى يناير من عام ١٨٢١ القادم ، أى بعد بضعة أشهر ، وهى لن تجده لأن مهلة الاختيار تنتهى بانتهاء العقد ، فلما نجاح حاسم فى عمله الأدبى خلال المدة الباقية ، وأما قبوله الوظيفة وفقاً للشرط المبرم بينهما .

ورضى تحت هذا الضغط أن يسف مرة ثانية ، بل رضى أن يهبط الى الحضيض الأدبى ، فيكتب قصصه بأسلوب سوقي ، ولا يتسورع عن طرق موضوعات تبلغ نهاية الابتذال ٠٠ ورضى الناشر عندئذ أن ييسلوا له أيديهم بالمال ٠٠ كان يزداد اسفافاً فى كتابته كلما رأى هؤلاء الاصفاقيين تزيمه وريحا ، وتزايد الربح يزيده أملاً فى التخلص من أسر أهله ، وفى تحقيق حريته ، وانحازة الفرصة لكتابة الآيات الأدبية المأمولة الجديرة أن تعقد له لواء النصر الأدبى .

ولكنه برغم اهدار كرامته الأدبية ، ووضاؤه بالانزلاق فى المتحدر الذى تردى اليه ، فإن الربح الضئيل الذى حققه من وراء ذلك لم يكن ليسد نفقات عيشته المتواضعة فى باريس ، فاضطر بعسـد نهاية أجل « اختباره » أن يعود أدراجه الى أهله فى « فيلباريزى » ، مطاطى الرأس ، مثقسل القلب بالهموم .

واصل كتابة قصصه السوقية فى بيت أهله ، وانطلق بقلمه فى هذا الضمار بسرعة محومة آملاً أن يعود الى باريس يوم يستطيع أن يعتمد فى معيشته على مايدره قلبه ، غير أنه لم يلبث أن شغل بشاغل آخر الى جانب شاغل الكتابة . بل لقد كاد شاغله الجديد يصرفه عن شاغله القديم لشدة ما كان له من تأثير فى قلب الفنان المزهق الحس . ذلك هو شاغل الحب !

تعلق بجسارة تنتمى الى طبقة الأشراف اسمها « مدام دى بيرنى » ، وكانت أمه هى التى أناحت له فرصة التردد على بيت تلك الجارة بحجة مماناة ابنها على فهم وأجابه المدرسية .

بدأ حبه لتلك السيدة التى يبلغ عمرها ضعف عمره ، تقديرًا وإعجابًا ، ثم تحول فى قلبه المتعطش الى المرأة الى هيام متقد ، وكثر تردده على بيت المحبوبة ، وتودده اليها ، ثم اظهار حبه لها . وحاولت السيدة التى تجاوزت سن الشباب أن ترد الى الصواب ، وتبتعد به وينفصلا عن التعرض للزلزل ولكن تمنعها عليه زاده تهافتا عليها . وشاعت عنهما عندئذ الشائعات ، ولم تزل الاقاييل تنتقل بين أهل البلدة حتى وصلت الى مسامع أمه .

ثارت الأم عندئذ ، فهى تريد لابنها أن يحب فتاة يتزوجها ، ويحصل منها على بائنة كبيرة ، كما فعل أبوه ٠٠ بل لقد راودها الأمل ، عندما بدأ ابنها يتردد على منزل السيدة دى بيرنى ، أن يخطف انتها ، لا أن يوثق علاقته بها هى ٠٠ وقد رأت الآن أن تمنع هذه العلاقة بحمل ابنها عن أن يرحل من البلدة ، ويقع عند أخت له متزوجة ومقيمة فى « باو » .

لم تكن علاقة بلزك بتلك السيدة نزوة شباب يتلف على افئدة تمنطقه الى المرأة ، ولكنها كانت هياما بقيم إنسانية ، ومثل أدبية . لقد رأى مدام دى بيرنى تتحلل بصفات لم يعهد مثلها فى أفراد أسرته ، لا سيما أمه . رآها طيبة رقيقة ، عذبة الحديث ، رشيقة الإشارة والإيماء ، واسعة الأفق ، كريمة النفس واليد ٠٠ بل رأى فيها الصفة التى ترجع عنده هذه الصفات جميعاً ٠٠ صفة تفوق الأدب ، والميل اليه ، وتقديره حتى قدره . فأى عجب فى أن يفتتح قلبه اليها ، وأن يصد عن أمه بتقدير هذا الفتحة ٠٠ أمه التى تفضل الوظيفة البورجوازية على الأدب ، والقرش على المجد الأدبى ٠٠ ومما يدل على شدة تأثير هذه السيدة التى اهتمت بجسوده الأدبية ، وتمهيدته بالإرشاد والتوجيه ، وملاط نفسه ثقة واطمئناناً ، أن علاقته بها دامت أكثر من عشر سنوات ، ولم تضمحل حتى بعد أن شاب فوداها ، وقد وصف حبيبته هذه يوماً بقوله .

« كانت لى لما وصفتها وناسعا ٠٠ وهى التى جعلت منى كانا بعد أن جادت على المعلم الذى كتب فى حاجة اليه أبان صبياني

وحدثت دونى .. كانت تقبل على كل يوم كرامة النوم التي
تأسو الجراح .. ولولاهما أصبحت دون شك في عداد
الأموات .

وعلى ضوء المقارنة بين شمائل تلك الأسرة
الارستقراطية التي عاش بين ظهرانيها ، ومصفات
بيشته البورجوازية ، بدت له بشاعة عيوب طبقته
وأعانه ذلك على تجسيدها في قصصه المتدفقة
حيوية وصدقاً . ولعل تلك المقارنة التي ملأت صدره
تقرّزا من مجتمعه البورجوازي هي التي حصلته على
انكار انتمائه اليه ، وعلى ادعاء انتمائه الى الطبقة
الارستقراطية .

ان عين بلزاك لم تعجز عن رؤية تعفن طبقتهما
وانحلالها . ولكن لاولاً الارستقراطية بهرها فعمزت
عن رؤية الطبقة الشعبية النامية ، الساعية الى
احقاق الحق ، والقضاء على الظلم ، والقضاء على
الفقر والجهل ، ورفع مستوى الشعوب ، وبدلاً من
أن يؤمن بتلك الطبقة ، ويرى فيها الأمل في حياة
أفضل ، دار بوجهه الى الوراء ، وآمن بالارستقراطية
والنظام الملكي ، والسيطرة الملكية ، آمن بتلك
الاعتقادات متاثراً بالروح التي كانت تسود أسرة
« دي بيرني » . حاشيا أنها هي التي تحلق الخبز
والارتقاء للإنسانية . وهذا الجشع القائم على
محسن النية جعل تلك المعتقدات لا تكون عفة في
سبيل تقويضه لكل ما شاب مجتمعه من عيب ونقص
وانحلال . وإن من يحسب أن بلزاك قد ادعى
الانتماء الى الطبقة الارستقراطية زهواً وتعالياً ،
يعمن في ظلمه .

عاد الى باريس بعد أن جمع بعض المال من ثمن
القصص المبذلة التي ألفها ، ولم يلبث أن أدرك
عناك ، بعد أن أنهكه الجهد الكثير ، والربح القليل ،
أن الأعمال الأدبية ليست سلعة راجحة ، وما دام
لا يستهدف من وراء كتابة القصص الهزيلة التي
يسود بها آلاف الصفحات غير جمع المال ، فلماذا
لا يأتي البيوت من أبوابها ؟ لماذا لا يحترف التجارة
ويعمل ناشراً ؟ ألم يجمع الناشر الذي يطبع له كتبه
ثروة طائلة من وراء هذا العمل ؟

وبدأ عمله الجديد بنشر بعض الكتب الكلاسيكية
وشاركه في هذه العملية ناشر قديم يدعى « أوربان
كانيل » . ووقع رجل الأعمال الجديد غير المحنك في
برائن رجل الأعمال القديم الخبير الذي استطاع

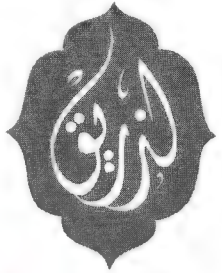
بمبالفته في تقدير المصروفات أن يربح من الصفقة
أذ يادر بيع نصيبه من الكتب المطبوعة لبلزاك بشمن
أقل ، في الظاهر ، من تكاليف الطبع ، وتركه ينفرد
باتمام المشروع ، ويصاب بالافلاس وحده .

ولكن بلزاك نسب ذلك الاخفاق الى الحظ دون
اساءة التقدير ، ودعا ذلك ، بطبيعة الحال ، الى
اختيار سبيل آخر في ميدان التجارة ، غير النشر ،
لتجربة حظه من جديد .

اختار طباعة الكتب بدلاً من نشرها . ولما كانت
مهنة الطباعة تحتاج الى « طبعة » ، فقد رجع الى أهله
ليمدوه بشمنها ، مزيماً لهم هذا المشروع ، مؤكداً لهم
أن ربحه مضمون ، وقد ارتاحت أمه لهذا الاتجاه
الجديد ، ورضيت أن تصول مشروعه الذي يشر
بتكثها من زيادة رأسمالها . . . لقد انصبت ابنها
لصوت أعقل ، ونزل من سباحات الأوهام الى دنيا
الواقع ، ورعى بمزاولة حرفة بورجوازية .

ولمّلت الطبعة تستهلك النفقات دون أن تدر ربحاً
ورأى بلزاك شبح الافلاس يقترب من جديد ، فجن
بمطولة . . . وراح يطلب عوناً آخر من والديه ، ثم من
مداينهم . . . بوقاز . بما أراد ، ولكن الطبعة
ابتلعت المال القديم . . . ولم
يعد هناك معبر عن الاعتراف بالاخفاق . . . واضطر
الكتاب الفذ أن يعود مرة ثانية الى كتابة القصص
المبذلة لا ليقيم أوده فحسب ، ولكن ليسد الديون
المتراكمة عليه أيضاً . . . وظل يسير على هذا الأدب
عدة سنوات ، حتى استطاع أن يتخلص قليلاً من
ضغوط ضائقته المالية . . . ويشرع في كتابة روائع
القصص التي كانت تطيف بأحلامه .

لقد انطلق وراء المال يسعى الى تحصيله بكل
وسيلة يستطيعها ، ولكنه لم يكن مغامراً نهائياً
للفرص كأيها . . . ولم يطلبه المال حرصاً ، أو رغبة
في تبوء مكانة اسمي من مكانته ، فقد كان يعرف أن
أدبه كليل أن يحقق له المكانة التي لا يحلم بها أكثر
الناس طموحاً ، ولكنه التمس المال ليستطيع أن
يستقل عن أهله ، ويتحرر من الحاجة الى وظيفة
يرتزق منها . . . كان المال عنده هو مفتاح الأمل في
حياة كريمة تتحقق له فيها الحرية الشخصية ،
وتتاح له صياغة الكتور الأدبية التي تنطوي عليها
نفسه الشاعرة ، ويشبع بها عقله الأمل .



أخر ملوك القوط

طحايشة بيا أسبانية

بقلم : الدكتور محمد علي مكي

أنفسهم كانوا يعرفون في هذا الزمن المتقادم إلى الأساطير المصريين من أمثال الليث بن سعد وسعيد ابن جبير وإلى عهد الحكم وغيرهم لكي يحدوهم بأنباء الفتح العربي للإندلس ، وقد كان من مظاهر ذلك أن أول كتاب ألفه أندلسي عن تاريخ وطنه ، وهو كتاب ميد الملك بن حبيب الألبيري ، نراه معتمدا في جل أخباره على « شيوخ المصريين » (١)

وقد أضاف القصص المصريون إلى الأخبار الخاصة بفتح الأندلس مجموعة ضخمة من الأحاديث ذات الطابع الأسطوري ، وهي أحاديث قد تكون قليلة القيمة من الناحية التاريخية ، إلا أنها — باعتبارها تراثا أدبيا — جديرة بأن تقسدر حق قدرها ، ويكفي أن نذكر أن بعض هذه الأساطير قد أصبح جزءا فيما بعد من « ألف ليلة وليلة » أعظم مجموعة قصصية في الأدب العربي خلال العصور الوسطى .

(١) سبق أن عرضنا بكثير من التفصيل لهذا المظهر في مقال من « مصر والمصادر الأولى للتاريخ الأندلسي » (بالأسبانية) في « صحيفة الدراسات الإسلامية في مدريد » ، المجلد الخامس سنة ١٩٥٧ من ١٥٧ — ٢٤٨

محدثنا أحداث التاريخ الكبرى على أن ترتبط بها مجموعات من الأساطير تضيئ على الرواية التاريخية ظلالا وألوانا ترقق من جفافها وتزيدها روية وطلاوة وتضيف إلى تراث الأمم ذخيرة أدبية لها قيمتها الكبيرة ، ولا سيما أن يد الأديب الصانع لا تفتأ تستوحى منها على مر العصور صيغا طريفة ، فلا تزال أبدا معنا لأدب حي متجدد .

وقد كان فتح العرب للأندلس في سنة ٩١ هـ . (٧١١ م) من أجل الأحداث الكبرى في تاريخ العصور الوسطى ، وكان من المنطقي أن يصبح مستقى لطائفة عظيمة من الأساطير اشترك في صياقتها قصاص وأدباء من الشرق والغرب وظلت حتى العصر الحاضر مصدر الهام للكتاب والشعراء .

ومن العسير على الباحث أن يتتبع الظروف التي ولدت فيها تلك الأساطير وتاريخ مولدها على وجه التحديد ، ولكن الثابت أن بعضها قديم موغل في القدم ، إذ كانت منذ القرن الأول بعد الهجرة مادة يتناقلها القصصاء المسلمون ، ولا سيما في مصر التي أصبحت بعد فتح الأندلس بقليل مصدرا رئيسيا لأخبار الأندلس وفتح المسلمين ، حتى أن الأندلسيين

المؤرخ أنه اخترع اسما لابنة يليان لم ينص عليه أى مرجع عربى ، فقد سماها « لاكافا » La cava وان كان الاسم يرد أيضا على صورتين أخريين فلورندا Florinda وفلوريسيندا Floresinda وكذلك اصطنع هذا المؤرخ تفاصيل الحوار الذى دار بين للدريق وابنة يليان ، ثم بكاء للدريق على ملكه الضائع ، والعقاب الذى وقعه الراهب على الملك المذنب حتى تظهر روحه .

واتى بعد ذلك شعراء القرن الخامس عشر فنظموا كل هذه التفاصيل الجديدة ، وأضافوا إليها الكثير حتى أصبحت القصة ملحمة شعبية كاملة . واستلهم منها أدباء القرن السابع عشر كثيرا من انتاجهم الشعرى القصصى والمسرحة ، نذكر من بين ذلك قصة « آخر ملوك القوط El ultimo rey godo » التى كتبها المؤلف المسرحى الكبير لوبي دى فيجبا Lope de vega (التوفى سنة ١٦٣٥) وكان من آخر مظاهر استلهم الأدباء لهذه القصة رواية « المعركة الخاسرة Bataille Perdue » لفيكتور هوجو .



والفصح العرفية هى فى الحقيقة الهيكل الذى بنى عليه الشعراء التسميون للملحة ، فيما عدا الجنبه الاخير الذى يتناول نهاية للدريق وخروجه طريدا شريدا الى دير قصى تزعم الرواية التاريخية المسيحية انه كان على مقربة من مدينة بازو Vizeu (فى البرتغال الآن) ، ثم العقاب الذى أوحى السماء للراهب العجوز بأن يوقعه على للدريق حتى ينال مغفرة الله ورحمته ، فهذا الجزء مسيحى خالص اذ أن المراجع العربية ينص معظمها على أن للدريق قتل فى المعركة التى دارت بينه وبين طارق بن زياد أو انه قد قتل يعرف له موضع ولا وجسدت له جثة (١) ، على أن قلة من المؤرخين المسلمين يذكرون أن للدريق انما قتل بعد ذلك فى معركة « السواقي » التى دارت بينه وبين موسى بن نصير على مقربة من سسلمنة Salamanca وأن أتباعه حملوا رفاته لتدفن فى مدينة بازو ، وتضيف بعض المراجع المسيحية أن قبر الملك القوطى ظل معروفا هناك حتى القرن الثالث عشر ، اذ جاء فى حوليات الملك القونسو

على أن هناك أساطير أخرى اندلسية الاصيل والطابع : نشأت فى رحاب الاندلس الاسيسلامية وتأثرت بالبيئة الاندلسية ، وكان المؤرخون الاندلسيون هم أول من سجلوها . وإلى هذا النوع تنتمى قصة « بنت يليان » التى تفتقر دائما بتاريخ الفتح العربى لاسبانيا .

وتتلخص هذه القصة فى أن القومس (الكونت) يليسان Julian كان عاملا على ميناء سبتة لآخر ملوك القوط للدريق أو رذريق Rodrigo وكانت له ابنة بارعة الجمال أرسلها الى قصر للدريق لتتادب وتنشأ فيه أسوة بغيرها من بنات سروات القوط فى ذلك الزمان ، فوقع عليها عين للدريق يوما فأعجبته وهام بها حبسا ، وانتهى الى أن استكرها على نفسها . واحتالت الفتاة حتى أعطت إياها بذلك سرا بمكاتب خفية ، فأحفظه شأنها وقال: ودين المسيح لأزلي سلطانا! وكان امتناخه لاغتصاب ابنته هو السبب فى فتح الاندلس ، اذ اتصل يليان بطارق بن زياد وزين له فتح الاندلس وجعل نفسه وأتباعه أدلاء للعرب فى تلك البلاد ، يرشدوهم الى طرقها ومسالكها ومواطن الضعف فيها (١)

وقد تناقلت المراجع العربية هذه القصة، وبالارجح هو أنها لم تبتدع اختراعا ، بل كالتى لها أساس فى الصحة ، وأن كانت وحدها لا تكفى لتعيل دخول العرب هذه البلاد تعيلا معقولا ، فالواقع أن غزو الاندلس كان امرا طبيعيا بل واجبا فى الظروف التى سادت المقرب بعد أن استقرت فيه اقدام المسلمين .

على أن القصة اتيح لها بصمد ذلك من الدبوع والانتشار ما جعلها تعتبر العامل الرئيسى الاكبر فى فتح المسلمين للاندلس ، لاسيما وأنها تضرب على وتر عاطفى حساس : هو النار للشرف المنتهك . ولهذا تردد صداها فى الادب الاسبانى الشعبى بعد أن نقلها المؤرخون المسيحيون الاسبان عن الاندلسيين المسلمين .

وأول مؤرخ اسباني أورد هذه القصة هو راهب سيلوس الذى ساقها على نحو ما جاء فى الرواية الاسلامية فى أواخر القرن العاشر الميلادى، ثم جاءت بمزيد من التفاصيل القصصية فى « تاريخ للدريق » الذى كتبه « بيدرو دل كورال Pedro del Corral » فى نحو سنة ١٤٣٠ . وكان من بين ما أضافه هذا

(١) ابن عسلى : البيان القرب (ط . لوى بروفنسال) ٨/٢

(١) انظر بحث الدكتور حسين مؤنس لهذه القصة فى كتاب « لبر الاندلس » ص ٩٦ وما بعدها .

المال Alfonso el Sabi أنه رأى قبر
للدوق هناك . ورأى اللوحة المنصوبة عليه
والتي تسجل دفنه في ذلك الموضع (٢) . وفي
صح هذا الخبر فإنه يقبر لنا
الأصل الذي استمدت منه الملحمة نهاية آخر ملوك
القوط .



وقد نشرت هذه الملحمة مرارا كثيرة منذ القرن
السابع عشر حتى اليوم ، وقد اعتمدنا في الترجمة
التي تقدمها لها على النص الذي نشره أخيراً العالم
الإسباني الكبير رامون ميننديث بيدال
R. Menendez Pidal في كتابه عن الأغاني الشعبية
القديمة (الطبعة الثامنة — سنة ١٩٥٠)



أثبت فلورنزا تبادي بين وصفيها
خارجة من أحد أبواب قصرها الشائع
ولها ولصوبها تصايح وجبة
كأين في يوم مهـ
واظنت حتى بلغن روضة باقعة
رف عليها ظلال الحمام
ويخرج منها طيب الريحان والياسمين
وتستلقي على أرضها أوراق الترميز وجنايف الصب
وهناك لدى عين نرة تجم مياهها
من ست نوافير صنت من خالص الذهب
حيث يبدو الماء كأنه يلور ذائب أو لآله متددة الصليل
بين الزهار السوسن والأفاح
هناك .. ترفقت الفتيات وأغلسن إلى الراحة
باحثات في الماء الفرقاق
صا يطففن منهن وعانة الحر اللانح
ونار الشباب التي تنظلي في عروهن
والتيان يداعين الماء بالدرهم
وكان للماء البارد قسوة والفراد
تشففت فلورنزا من ملابسها شيئا فشيئا
وما زالت حتى تجردت من إهابها



يا جسدها البهي الرائع وهو يلعب
بين مياه البركة المظلمة
وبها لجمالها الذي كسف ينوره جمال أترابها
كما يكسف ضوء الشمس بريق النجوم !



وكانت فلورنزا تبادي لها وأترابها في حلوة
ولكن القدر شاء غير ماشارت
فقد كان الملك اللدوق هناك يتأملها في ضراة
بين دغل كثيف من شجر الليلاب .
واشتعلت النار في قلب ذلك الملك
الذي لم يتنله قبل إلا بالكبر والخيلاء
لقد ذلل الحب المعاجز قياده
وأحرقه بسوط من لهيبه ! .



وكان هذا هو البداية المتكونة
لسقوط أسبانيا وصفيها :
أمرأة متشومة الطالع
ورجل أسكرته خمر الشهوة
أما فلورنزا فقد صيغت زهرتها
وأما اللدوق فقد ذاق بعد ذلك سوء العقاب
وهي ترمم أن الأمر كان المتصاها وتقرأ
وهو يقول أنها إنما التقادت له راضية طيبة !
فأذا اشتد جدال الناس وخلافهم :
من متنها أجدر بأن تصب عليه اللعنة !
أسرع الرجال فقالوا : أنها فلورنزا !
ويأذرن النساء نقن : كلا ، بل للديق .



يلم يمد إكسريني إبادر على كسبه ورفيته
ولم يحد إليه بلكير إلا في تلك الفتاة
التي ملكت عليه قواده
لما زال يحتال حتى اتصل بينه وبينها الحديث
وكان يصرو يجول في تقاسيم جسدها
ويتأمل معاسن وجهها العاني
وكفيها الصعيرتين الناصعتي البياض
ولا يتقف من مخايلها وأطراء جمالها :
— ألم تعرفي بعد يا فلورنزا الحبيبة
أن غرامي بك قد ملأ هل جرائني
والتي أطلب منك لا قربا يشفي القليل
وحيث لك ساكن عيدا لك مؤسرا بأمره !
ولندكري أن ما يطلبه الملك
فانه ينبغي أن يتحقق طواعة وكراهية .
ولكن العناية تمنع وتناهي
وتصفاحك أحلة الأمر ماخذ الزواج :
— أشك تريد السخريه مني يا مولاي
والأ فترار متزولا إلى مثلي !
أشك الله إلا ما عرفت عن هذا الحديث
فهو لا يتبع مني موعظ الرضا
ويتسم الملك أنه ماخايلها
الأ وهو جاد بمعنى ما يقول
ولكنها تظن قبر مصدقة ولا متقنة . .

وتصرف معتزة للملك

وهي ماثلة تعتد أنه مزاح

ومضى الملك ليستلقى على فراشه في ساعة القيلولة

وأقبل رسول إلى فلورنزا يستدعيها للمثول بين يديه

فأثت ممررة وهي لم تصفح بعد من شاتها

ومصت إليه في عرفة ..

- ٢ -

الشعر المشعث قد غمره

فطرات المرق والمذوق

والوجه الناصع البياض قد صيفته

حرمة الألم والخجل والباض

وفرامها يحاولان النكاد

من ذراعيك مكنج مكنج سمود

.. امرأة وحيدة ضعيفة

غاب منها أبوها وانصارها !

وهي تقول للديق

بين الاستعطاف والصباح

.. كأننا الاستعطاف والصباح

يجذبان شيئاً في مثل هذه الحال .. :

.. أيها الملك العظيم القادر

ياشمس إسبانيا المتألقة

تشدك الله ، لاندمن شياء غرك الساطعة

تجسبها غمامة هذه الشهوة العابرة !

وانق الله في شمعي

لقد تحطم دونه فوك وجبروك

ونتملم أن حصن جسدي

وأن لم يستطع الصمود أمام فوك

فإن لي في السماد أبا برماني

أما أبي فهو هناك لا يالو جهدا في خدمتك

وقد غمرته ممتك والآتك

منذ أن أخضر هذابه

أتراك الآن ملحقاً به العار

بما أن اشتعل رأسه شياً ؟

.. تشدك الله لا تلطح ذرفك

بما تريقه من دماء شرقي

وانظر كم جنى مثل هذا الدم

على ملود قبلك ، فانتهي بهم إلى سوء المصير

أن أبي هناك يبلل دمه دون ملكك

ويغوش الحاراك من أجل رفع اسمك

أتراك الآن غادراً به منتهاك لحرمة

ملونا لاسمه وحره ؟

وأذكر أيها الملك إذا ألحقت به هذه الإهانة

لقد يستطيع أن ينتقم لمرسه في عاجل أو آجل

وأنت تعلم أن العرس والنيلاء

يعرفون كيف يتأرون ممن يعتدى على حرماتهم .

وماكان كان للديق ليستمع إلى استعطاف الفتاة

فقد كان صوت الشهوة وحده هو الذي يتردد في أذنيه

لما زال حتى أربها على الاستسلام له

ونال منها مائذ العوام الأهرج أن يقال ..

وأما الفتاة فقد كتبت في أيها بالامر

وسطرت له رسالة لمحج الويل والعار

مختومة بدموع اللوعة والآلم

ووجهت بها إلى سبتة على عجل ..

- ٣ -

في سبتة كان يحيم الكونت بليان ..

في سبتة ذات الصيت الطائر والمكانة الربعة

وهذا هو بليان يتدبر أمره ويهم بإرسال سفارته

إلى حيث مسكر المسلمين على مقربة منه

ويتكفل بكتابة الرسالة عربى عجول كان يقم لديه

لم يتفدها بليان إلى قائد المسلمين

ولكنه لا يكاد يوجهها إليهم

حتى يأمر بقتل ذلك العربي الكهل الذي كتبها له ..

بؤسا لها من سفارة .. حاملة في طياتها الحقل والمرأة ..

ملبية إسبانيا كلها بشواط من الألم !

ووصلت الرسالة إلى القائد العربي

وفيها يمدح بليان ويتسم له

عليه أمة تلقى مسجداً يرجو من معونة

فإنه سيحطيه ملك إسبانيا خالصة له .

ويل عليك يا إسبانيا .. ياوطن الحبيب

.. إسبانيا ذات الشهرة السائرة في الإفاق

الأرض الخصبة الطيبة

أجمل بقاع الدنيا جميعاً حيث الذهب النقي الخالص

ومعدن اللقطة الرائقة

.. حيث تعوج الأرض بالظباء والوعول

والغليل السومة الملحة

.. حيث رقيق التسج من الحرير والكتان

ومناهل زيت الزيتون النائق الرقاق

.. حيث الجنان حافلة بأطبيب الثمرات

والزعران يطلها بالطره الذهب

... حيث تقوم اللعاع الشاحفة والصروح المردة

وحماة الانجاد والفرسان ممن شهبت بطولهم الامثال

ويل عليك يا إسبانيا فقد شاء لك المصير

أن تصبى طمة نثار تنظي في قلب خائن مشوم ! ..

- ٤ -

الرياح الهوج تصب على الأرض سياتها الماسفة

والقمر قد اكتست داربه الهائلة

حتى حبتان البحر لها أنين وحجيج

ما تقاسيه من اصطحاب الامواج -

والى جوار فلورنسا كان ثلثي مستلقيا

فى خيمة متسوجة من رفيع الوبر

مرفومة بالذهب والحرير

مشدودة بثمانيات خيط من القضة .

ومن حولها مائة جارية

لبس من الشباب اصعب ما نظرت عين

خمسون منهم يضرب على اوتار امواضهن

وخمسون يرطن اخنية بديمة اللحن

فى صوت حذب يمز القلوب .

ونهضت جارية يقال لها : قديره

فالتفتت وهى تنظر الى اللريق مستغرقة فى نومه :

.. لشد ما اطلت النوم ايها الملك ...

وقد آن لك اليوم أن تستفيق

وترى ما سيجره عليك المصير المشؤم

وانت فى آخريات ايامك .

سئرى رجالك وانصارك قتل مصرعين

وستنظر الى معركتك الاشيرة وقد حلت بك الهزيمة

سئرى معكك وفرارك

وقد حل بها الدمار فى يوم واحد

لم استبدلت بك مولى سواك .

ولو انك سألتي من اجل بك ذلكا

فالى ساجيك من نفة وثيق :

« انما هو الامير يليان

من اجل مشكك الالم لابنته

لقد انتهكت شرف فتاته

ولم يكن له فى الدنيا سراها

والناس يتحدثون يانه قد اقسم بافظ الايمان

على ان حياته وملكت سبكونان ثمن ما اركبت »

ولم تكذ الجارية تبلغ من شبيها هذا الموضع

حتى هب للريق وقد جثم على صفوه كايوس من الالم

فالتفت اليها ووجهه محتقن بالاسى

واجابها يقول :

« لا بأس عليك يا « قديره »

لقد ابلغت الرسالة فاصبحت اليلاغ !

وبينما هما فى هذا الحديث

اذا برسول يدخل فى عجلة على للريق

فيحمل اليه نيا يليان وحلفائه من العرب

واتعاهم لارافه وفروهم لملكه .

ويامر للريق بأن يارب اليه جواده

ويضي سريعا للقاء الفزاة

ولكن الامعاء كانوا من الكثرة

بهيث لم تقنه بسافة ولا مضاء ..

— ٩ —

جيوش الملك للريق قد مزقت كل مبرق

وقولها تمضي هاربة فى كل وجه

ولا تانى الحركة الثامنة

حتى يكون الاعداء قد اوقفوا به الهزيمة الاخيرة .

وترك للريق مصكروه

وخرج من سرادقه اللكى ..

وسعى الشكود يضرب فى البلاد

وحيدا بلا رفيق .

حتى جواده لم يعد يلو على الحركة

لفرد ما اصابه من التيب والارهاق

وترك للريق قيادة على غاربه

يتوجه به الى حيث يريد .

كان الملك من التعظم والامياء

بهيث لم يعد له وى يفكر ولا نفس يتردد

كان مشفيا على الهلاك من فرط الجوع والمطش

وكان الناظر اليه لا يرى فيه الا كتلة من القدر :

الدم يصيب جسده وثابه

فهر يبدو كأنه جيرة تتوقد

واستلحت التى كانت مغطاة بفاحر الجوهر

قد اوجرت وكسرت .

وسيفه قد بدا وكأنه منشمار

من ثياب ما الى ابن ترارع الفصوم

والتيهة قد تهاست حوائتها على رأسه

من كثرة ما اسأها من صدقات السيوف

كان وجهه مشورما

مما حل به من اعياء ووهل .

وتسبب الملك ويرة شاهدة

كانت اعلى ما ترائى له فى ذلك الاق

ومن هناك اطلع على رجاله

وهم يسلكون الى الفرار كل مسلك .

كان ينظر الى راياته

وامالاه وينوده

وقد لفتت بسيف الارض

والاندام تطأها فى قسوة

وكان يعد النظر الى قواده

للا يجد منهم احدا

وينظر الى ميدان القتال

وقد اصطبغ بما كان يجري فيه من انهار الدماء .

كان الشقى يتطلع الى كل ذلك

والالم يصير احشاده

فانظت دموعه متحيرة من عييه

ومضى يقول :

- بالاسس كنت ملكا على أسبانيا
واليوم لا املك منها قرية واحدة
بالاسس كانت يدي تملك قبايل يلا لا يحصوها بعد
وبدى الآن من كل ذلك صغر حلاء
بالاسس كان الناس يحيطون بى
ويهرمون الى خدمتى والتصرف بين يدي
والآن لم يبد هناك من حجير مله
يمكن لى ان اقول انه فى حورتى
... الا بابا لها من ساحة مكرة
وليا له من يوم مشنوم
ذلك اليوم الذى فيه ولدت
وورثت فيه هذا الملك الضخم المريض
فقد قدر على ان افقد كل ذلك
فى لحظة واحدة من يوم أسود متكد
.. فيما ملك الموت ، تشدبك الا ماكدمت
وحملت هذه الروح الخاطئة
متنزعا اياها من ذلك الجسد المسكين
ولو فعلت لكنت تستحق عليها كل حمد ! ..

- -

وبعد ان فهد للفرق
كل ما بقى له من ملك اسبابا
مضى يستبد به الناس
وكانه يريد ان يفر من سوء طالعهم .
وحيدا مضى للفرق
وحيدا مستوحشا من كل صاحب
ومضى يمشى ان يعطى به الموت
وكان الموت ينتع سطاه من كتب .
واستعشت جبل الملك الطريق
جبل شاهة كانت اعلى ما راي
وهناك فى احد الشجرات اذا به يلتقى براح
كان يسوق فسيما له
فتوجه الملك اليه وقال :
- اخبرنى ايها الرجل الطيب
ما اريد مساعدتك منه :
الا تعرف مريبا من هنا
ديرا او رجلا من صالحى المراهبا ؟
فاجابه الراهب بانه ليس بى ذلك المكان
شئ مما يشهد
فليس فى هذه الصحراء القاحلة
الا دير واحد بعيد
يقع فيه راهب ورع واحد .
فلوح الملك بهذا التيا
وعزم على ان يمشى ما بقى من ايامه هناك
ثم طلب الى الراهب ان يبوء عليه
بشيء يمسك عليه رفق
اذ كان جسده المهالك
لا يكاد يستقر على قدميه .
وأخرج الراهب جملة بالية
فيها كسر من الحبر
وأعطاه منها تقييمات
وقطعة من النعم القديس
وكان الحبر يابسنا أسود
ولكن الملك لم يرد بدأ من التليغ به على مضغ
وقد ترقرقت فى عينيه الدموع
دون ان يتمكن من كتمان به
اذ ذكر فى هذه اللحظة
ما كان ينتع به فى سابق العهد من فاجر الخدام .
واستراح للفرق قليلا من متاه السفر
لم عزم على مواصلة رحلته الى الدير

وبقى الراهب معه قليلا
يرشده الى حيث لا يصل الطريق
وجزاء الملك على ذلك يسلسلة من الذهب
وبخاتم من حوائك الملك .
حليين كانا من فاجر الجور
وكانت لهما من نفس الملك مكانة عزيزة .
ومضى الملك فى طريقه
وكانت الشمس مشوكة على المسب
واحيرا بدت له معالم الدير
على ذروة جبل شامق
وعلى يابه التفتى بالراهب :
عجز له من العمر اكثر من مائة من السنين .
- انا للفرق الياسى التسمى
الذى كان الناس يدعونه ملكا
والقى مشد روجه سواء الطريق
من اجل غرام أم ...
اما الذى جرت خطابه السود
على وفتة كل يلا وخراب
وما انا ذا ارجوك ايها الرجل الصالح
يسق الله .. يسق الله وسق مريم المقدسة
ان تسمع اعترافى
اذ لم يبق لى من حيائى الا القليل ! ..
وقدع الراهب ثم قال له
- والدموع تقطر فى عينيه :
- اما الاعتراف فللك ان اعترف
ولكنى لا املك لك القفران .
وتبعا هما فى هذا الحديث
الى يصوت يدوى من السماء :
- اغفر له .. ايها الراهب
افقر له يسق نعمة السماء
ومرء ان يطهر روجه
فى انوار فجر سحيق .
وأعاج الملك الى الدير
الذى اوجده لى به السماء
فمضى بنفسه الى داخل القفرة
التي كانت مصالقية للدير .
وكانت تفتح لى داخل انبى حية
بكنى النظر اليها لاثارة الدهر والهلج
وهى منطوية على نفسها ثلاث طيات
وقد بدت متسلطة بروسها السبع !!
- ادع الله لى ايها الرجل الصالح ..
ادع الله ان يختم حياتى بالقفرة !
وتحامل الراهب على نفسه
وعطى متعة العبر مصححة من رحام
وعلى ان حوارة بقية يومه
لايكف من الصلاة والدعاء من اجله .
- كيف آتت ايها الغنبي الثالث
كيف انت مع ضجيجك الراهب ؟
- هاهى ذى تاكلنى !! هاهى ذى تاكلنى !!
هاهى ذى لتلتقم منى مواضع الخطيئة
لقد مضت فدا الى تانى
موضع اذى ونبع شقائى وشؤمى !
* *

أجراى السماء لتلق
مجلجلة بصوت البشرى والفرح
وأجراى الدير تجاوبها
نمير ان تحركها يد اسنان
تقد مضت روح الغنبي الثالث ..
مضت فدا الى مغارج السماء ! ..



« .. كل ما في الأمر أن غطية الأب يأنلو قد قربت إلى قلوب أناس تلك الفكرة التي كانت ما تزال غامضة ، وهي أنهم متفق عليهم بسبب لا يمكن تصور مداه من أجل جريسة غير معروفة .. »

البيير كامي « الطاعون »

« لقد بدا لي العالم تحت قدمي خاليا من كل معنى ، كما بدا لي الشيء المتبقي غير حقيقي . وقد أردت أن أمير من هذا الشعور بالأحاطة والبهت من حقيقته وألمة جوهرية منسجمة لم يسبق تسميتها ، وهي الحقيقة التي لا أؤمن بوجود شيء خارج لها .. »

يوجين أوتسكو في مقدمة مسرحيته « الكراسي »

إن مؤلف الإنسان من الكون بكل خواصه الطبيعية ، الفيزيائية منها والصغير ، هو المؤلف الذي يعنى لنا في الحالة المتأرجحة المقلقلة قصة الظاهرة والمماناة التي عاشها الإنسان منذ عصر ما قبل التاريخ حتى اليوم . فالإنسان كان وما يزال مسجين هذا الكون ، وكل محاولاته للفرار منه تبديده إليه ، فقد فرض عليه أن يعيش الحياة كما هي ماثلة في هذا الإطار الكوني . وهذا الإحساس بمؤلف الإنسان من الكون ليس وليد عصرنا الحاضر ، فكل الأدب القديم وكل الفن حتى منذ أكثر الشعوب بدائية إنما يمكن الرجوع به إلى هذا الإحساس ، كل ما في الأمر أن هذا الإحساس - لاسيما - أكثر حداثة في عصرنا منه إلى أي عصر مضى ، والفنان المعاصر أكثر وعيا به من أي فنان قديم . فالكون أمامنا عالم يسوده النظام والترتيب ، والمألوف فيه يرتبط بالظافة والسبب والسبب على نحو مفرد. وربما كان هذا النظام سببا كافيا لأن يفرض الكون وجوده على الفصيل البشري فوضا ، وأن يستحوذ منه على من الزمن على جزء كبير يطعمه بظاهمه ويفرض عليه نظامه حتى ليحبل للإنسان بحكم العادات العقلية التي تخلصت فيه على مر العطب أنه هو نفسه صاحب هذا النظام ومبدعه . ومن ثم صار من غير المتكافؤ في العقل أن يسبق للمستقبل الحاضر أو أن يتأخر المستقبل عن المستقبل ، كما صار من غير الطبيعي أن يرتفع الشيء - حين يترك في الهواء - بدلا من أن يقع . وعلى هذا النحو تحسند الكيان الموضوعي للتأنيذ في نظر الإنسان ، كما تعدد منطق هذا الكيان . وفي ضوء هذا التصور أخذ الإنسان يحصل المعرفة ، معرفته بالتأنيذ ، بالطبيعة ، بالعالم ، بالكون ، حتى معرفته بنفسه . أنه يعيش هذه الحياة وعليه أن يتفهمها ، أو على الأقل أن « يفهمها » . وكما كانت الطبيعة أو الحياة بعامتها متعددة الجوانب فقد وزع نشاطه العقلي والروحي بين هذه الجوانب

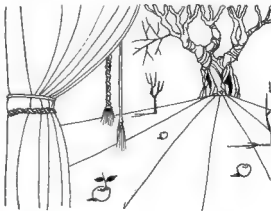
التفسير النفسي لمسجمة «يا طالع الشجرة»

بقلم : الدكتور عز الدين اسماعيل

وما زال حتى اليوم يسعى لاستقصاء كل تفصيلات الصورة ، ولعل ما عرفه حتى الآن من أجزاء هذه الصورة أن يكون كافيا فمعرفة الإنسان بالكون من حوله تعد الآن متقدمة نسبيا وإن لم تبلغ منتهاها .

غير أن الملاحظ أن الشعوب في مراحل حياتها الأولية كانت في حاجة دائما إلى التعامل بالرموز خلا لكل أشكال التفسير للإنسان في فهم ظاهرة كونية ، ولعبت الخرافة - من لسم - دورا كبيرا في التفسير الذي ارتضاه الإنسان في أطوار حياته الأولى لكل غامض أو مبهم . لكن عصر الخرافة كان مجسود مرحلة في سبيل لتبصيل المعرفة ما لبثت أن تتساقط خلف التفسير العلمي الذي استطاع الإنسان ذات يوم أن يصل إليه . واليوم لا يبلل الطفل العلمي المتقدم ذلك التفسير الخرافي وبميه مرحلة متخلفة . ومع ذلك فنحن نلاحظ أن كثيرا من الاتجاهات الفنية في عصرنا هذا الذي بلغت فيه المعرفة العلمية شواجا كبيرا تحاول الارتداد إلى عصر الخرافة وإلى التفسير الأسطوري بما تقدم من نماذج فنية تتجلى الفعل والتلق وحسية المعرفة العلمية . والفنانون يقولون أن هذا الأسلوب أصح تفسيرا وأصح تفسيراً . غير أننا ينبغي أن ننشئ إلى أن هذا الاتجاه ليس « أرتدادا » إلى العصر الأسطوري ، وليس رجعة إلى البدائية ، وإن استخدم الفنان فيه الأسلوب الأسطوري أو البدائي في التعبير . فالأسطورة كانت في البداية هي الشئ أو الوسيلة التي يملكها الإنسان في سبيل تفسير هذا الكيان الخارجي « الطبيعة » بكل مظاهره وظواهره ، فطابت الأسطورة حينذاك بوصفها القابل للتحويل لهذا الكيان . والفنان اليوم حين يلبس الأسلوب الأسطوري بكل خصائصه فإنه يلبس إليه لا لأنه ورثته الأوجعية إلى معرفة الكون « فالعبرة العلمية المتقدمة فنية في هذا المصنف » ولكن لأنه بدأ يحاول ارتداد عالم أكثر راحة وأكثر غموضا وإبهاما ، وأكثر أمثاله من هذا العالم الخارجي هو عالمه هو ، عالم الإنسان ، أو عالم النفس الإنسانية . لقد بدأ الإنسان يلتفت إلى نفسه ويتساءل عن حياته ، وعن عالمه الذي ظل مطويا عنه طوال العصور .

ولعل « كككا » أن يكون أول كاتب حديث التفت إلى هذا المعنى حين قال : « لم يتج لي في يوم من الأيام أن أمشي حياتي من داخل نفسي » . وهو يعني أن الإنسان يعيش الحياة الخارجية الفروضة فيخلف بالناس ويتعامل معهم ، ويضع لكل الواضعات من رمي والتنوع ، لكنه في الحقيقة إنسان آخر غير الذي يعيش داخل نفسي « كككا » أو داخل نفسي أي إنسان . والناس يرضون من هذه الحياة الخارجية ويتغترون فيها ويقولون كل مواضعها لأنها الشئ الذي عرفوه ذات يوم



ومن هذا الباب - في ثلثي - دخل توفيق الحكيم في مسرحيته « يا طالع الشجرة » وهو نفسه يصدتني في ٢٥ من مدينته المسرحية عن هذا الخبيث حين يقول وهو في معرض الحديث عن ضرورات المسرحية : وموت الإنسان في الكون مؤلف عجيب ، لأنه يريد دائما أن يتكلم وإن يسأل وإن يتلقى جوابا - فإذا صلت الكون مع قائله لم يكن - أنه يريد - عندك جيشا من الفضا في نظر هذا الإنسان ، السعي أحيانا « البير كامو » وأحيانا أخرى أسماء أخرى كثيرة في مختلف العال والفتات - أنهم على استعداد دائم لتعطيل هذا الكون أو تعطيل أنفسهم إذا لم يجدوا منه الجواب السريع - ولكن الكون لا يتعطل الا في ظرهم - لأنه قائم دائما لا يقول شيئا - وهو مع ذلك يقول كل شيء -

تخليم الطبيعة في سبيل أن يجد نفسه ، ومن ثم كانت «إطاعة»
 «الشجرة» «مسألة عميقة بلقاء معني للطبيعة العصرية» . فهي
 مسألة الإنسان الذي يحطم الحياة في سبيل أن يضيق طموحه
 في أن يعيش حياته الحقيقية ، في أن يعرف نفسه ويوظفه
 ولا يطمس له ، وإن يتخدر من السجون التي يعيش يرسن
 جذراته ولا خيرة . هنا تعبير عن رغبة الإنسان العالمة
 الدخيلة في الظلمة من إطار هذا السجن الى عالم آخر من
 الحرية لا يمت الى هذا العالم بصفة ، هنا التعبير اللاشعوري
 من الأمل الإنساني في عالم آخر لم يستهلك بعد ، وهو في
 الوقت نفسه ينطوي على نرد على هذا العالم المستهلك. وهي
 بذلك تعبر عن وجهة نظر «الأسو» التي تصدر هذا القول
 بعد كشف اللسان - بل هل هذه الرحبة - ريف هذا
 الحياة الومعة ، وكيف أن الواقع لا ينطوي على حقيقة ولا يبر
 من حقيقة ، وأن قول هذا الواقع أو رواده حقائق أكثر صلاتة
 ويمكن القول بل أنها أكثر حقيقة من هذا الواقع . ولذا هذا
 لنا هذا الواقع معقولا ، أي أننا إذا استطعنا أن نفهم هذا
 الواقع ونطعمه ، فليس ذلك لأنه حقيقي ، فليس صحيحا أن كل
 ما هو واقع حقيقي ، وليس فيرويا أن يكون كذلك . وبعبارة
 أخرى يمكن أن نقول أن الواقع والحقيقي غير متطابقين
 ويساوي هذا لما أن نقول أنه ليس صحيحا أن كل ما هو
 منطقي حقيقي ، وأن المنطق والحقيقة متطابقان بالضرورة .
 لكثيرا ما يكون اللامتنقي أي اللامتنقول (وهو ما لا يصح في
 المنطق السليم) هو الحقيقة . واحتمال التناقض بين هذا
 اللامتنطق والخطية الأولى منه على أي حال في المنطقي
 والحقيقة . فاما أن يكون هناك منطقي ولا حقيقة أو حقيقة
 ولا منطقي ، والحقيقة أن في نفس الإنسان من المنطق وأن كان
 يتناقض الحرب الى قتله .

وَلَمْ يَنْقُطِ الْإِتِّمَاعُ كَذَلِكَ بَيْنَ لَكُمَا التَّرَكِّيَتَيْنِ أَمَّا الْحَدِيثُ
 عَنْ نَوْسِينَ مِنَ الْحَقِيقَةِ، وَالْحَقِيقَةُ الْوَالِدَةُ وَالْحَقِيقَةُ النَّفْسِيَّةُ
 فَالْمَعْرِضُ الْوَاقِعُ إِذْ هُوَ حَقِيقَةٌ، لَكِنْ الظَّاهِرُ أَنَّ الْحَقِيقَةَ
 النَّفْسِيَّةَ تَحْتَاطُ هَذِهِ الْحَقِيقَةُ الْوَالِدَةُ أَوْ هِيَ عَلَى الْأَوَّلِ لَا
 تَتَّقِي مِنْهَا فِي كُلِّ حَالٍ فَهِيَ هَذِهِ، هَذِهِ الْحَقِيقَةُ النَّفْسِيَّةُ هِيَ الَّتِي
 نَحْنُ بِهَا «كَفَلًا» أَوْ يَتَّخِذُهَا مِنْ خِلَافِهَا، وَهِيَ كَذَلِكَ الْحَقِيقَةُ
 الْجَوْهَرِيَّةُ غَيْرُ الْمَسْمُوعَةِ الَّتِي يُسَمِّي أَوَّلُسْكَو الْوَصُولَ إِلَيْهَا وَلَا
 يُؤْمِنُ بِحَقِيقَتِهَا سَوَاءً، ثُمَّ جَاءَ تَوْفِيقُ الْحَكِيمِ لِجُزْأَيْهَا فَيَأْتِي هَذِهِ
 الْحَقِيقَةُ وَالْأَعْيُنُ بِالنَّفْسِ لِلتَّسَلُّطِ مِنْ حَيْثُ نَهَتْ تَشَكُّلُ
 دَوَائِمِهَا وَأَعْدَادِهَا وَإِنْ كُنْتَ مُتَّخِذًا مِنْهَا الْفَاعِلَ، الْفَاعِلَ الْمُنْتَظَرِ

ومن لم كانت أزمة الإنسان - كما تتمثل في سرحيته - هي النتيجة الطبيعية لعدم التوافق بين نوعين من الحياة ، ونوعين من الحقيقة ، ونوعين من التفكير (أو الالتفات) .

واعتمدت أن هذه القضايا نعينها الآن على مواجهة السرحية ذاتها . ويعلم القراء ما أثارته هذه السرحية من نقاشات وجدل في الأساطير الأدبية ، وعلّون ذلك أن الالتفات اليهين كبروا عنها قد ذهبوا في تفسيرها مذاهب شتى . والؤكد أن اختلاف الناس في قبول معنى العمل الفني لا يعني مطلقاً أنه فارغ من المعنى . وليست أجد من مهتمين هنا أن أتفلس هذه التفسيرات ، وإن كان هذا لا يعنى من أن الإحاطة لملاحقة عامة كانت السبب - في رأيي - فيما وقع فيه الكتّيبون من الخطأ في التفسير . وهذه الملاحقة هي أن الالتفات حوصوا منذ اللحظة الأولى على أن يعدوا السرحية من النوع الرمزي ، وراحوا - بناء على ذلك - يؤولون كل شيء فيها على أنه رمز لشئ آخر ، بل ذهب البعض إلى ربطها بمسرحية « شهزاد » للمولد نفسه ، تلك السرحية الرمزية ، ويعودون « أي طالع الشجرة » امتداداً لها في نفس الاتجاه . ومن هنا تفسرت الآراء في دلالات الرموز حتى احتمل الرموز (أو ما عدوه هم رمزاً) لثغري وتقليد . وليست أدري بعد كيف يصح لثغري وتقليد للرمز الواحد في السرحية وكيف يمكن مع ذلك كل كل مشكلات السرحية ومدلولها العام في كلا العالمين دون تصف وفرضي شيء على السرحية ليس منها !

وأرجو أن يكون من حقى هنا أن أقرر منذ البداية أن « يطالع الشجرة » ليست من السرح الرمزي في شيء ، وإن علاقتها بمسرحية « شهزاد » ليست أكثر من طلاقة أي سرحية بأي سرحية . فقد فرغ توفيق الحكيم في « شهزاد » من الأسلوب الرمزي وانتقل في « طالع الشجرة » إلى ميدان جسيدي وأسلوب جديد . في « شهزاد » رمز الحكيم لأطوار الحياة البشرية وألوان نشاطها الحيواني والماضي والمثالي بشخصي يمثلون هذه الأطوار وهذه الألوان من التشكيل ، ولذا فهو هذا النوع من الرموز لا يمكن أن يستقيم تفسيره « بمقبول » سرحية « يطالع الشجرة » . « طالع الشجرة » عظام يرتبطان ببعض أحدهما سائلاً عائد والأخر نازلاً عالياً ، كالبحر الذي يبدو سطحه سائلاً لا تلمح العين فيه زبد الوجه ومن تحته الأعماج الجوفية في هياج . فالنتيجة بين « شهزاد » و « يطالع الشجرة » هي التخلي عن الرمز المثالي إلى الوجود الحيوي وشتان ما بينهما !

ومهما يكن سبب التصارب في تفسير هذه السرحية فسان الخطأ الأكبر الذي وقع فيه مفسروها يرجع إلى أنهم لم يفلحوا لحظة ليعلموا النظر في أطوارها الذي خرجت فيه . كل الالتفات ليعلموا أن بيان الالتفات لا يتصل من المضمون ، لكن لم يفلح واحد منهم إلى أن يأتوا في إطار هذه السرحية فمضلاً من أن يدرسها حتى يتبين إلى أي حد يعبر هذا الإطار عن المضمون الذي انتهى بتفكيره وتوليده إليه كتحكم - بلا استثناء - شغلوا به الرمز وكانوا الفخر ، وكان أيرهم من اهتدى إلى حل هذه الإلغاز ولو تأمل قليلاً لوجد أن طبيعة الإطار نفسه لا بد أن تألف وما اهتدى إليه من مضمون ، ولأنه منه معياراً لثغري صديق ناوله . والذين يرفلون توفيق الحكيم من قرب يدركون كيف أن مشكلة الأسلوب هي دائماً همه التماثل . ذلك أن الفنان يستكشف بالأسلوب ، ويمن لكي نجهه لإسده أن نستكشف أسلوبه .

وأحب أن أدخل إلى السرحية من هذا المدخل . ويكتفي الآن إلى الإحاطة بمسألة عامة أن السرحية ليست مقسمة كما هي العامة إلى فصول وإنما تنقسم إلى قسمين كبيرين . وهذا التقسيم الجديد لا بد أن تكون له دلالة . فالنظير القديم في بناء السرحية من فصول جعل لها منطقاً خاصاً بتطور بنائها وفتح . أما انقسام السرحية إلى قسمين فيوحى لنا مثلاً

البداية أن فكرة التطور البنياني أو البناء المتطور قد تعطلت . فإذا ما قرأنا السرحية تبين لنا أن هناك أشياء أخرى فيسّر البناء المتطور تطوراً منطقياً قد تعطلت كذلك ، وهي الإبعاد ، الزمانيات منها والمكانية . لكننا نلاحظ كذلك أن الإبعاد الزمانيات والمكانية قد تعطلت في الجزء الأول من السرحية - نحو لم يتحقق في الجزء الثاني . ومعنى هذا أن الجسماء الأول من السرحية يعمل دلالة تعطلت من دلالة الجزء الثاني في الجزء الأول ، تعليم للمتلقي والمطلوع - أي تعطيلهم من نسبة الحياة الواقعية . وفي الجزء الثاني ، تسترد الحياة منطقيتها . لكن لا تكن القسم الثاني امتداداً للقسم الأول فقد وقعت المفارقة ووقع التضاد ، إذ كيف يكون المنطقي امتداداً لغير المنطقي .

في القسم الأول من السرحية لا نجد المنطق الصام الذي نقاس فيه الأشياء بمعناها إلى معنى ، وإنما نجد منطقاً من نوع خاص (ولا يعلم إذا نحن سمعناه لا منطقاً) . نجد لكل إنسان منطقته الخاص ، فهو لا يقبل الأشياء بمنطقها المتألف ، وهو لا يرضى عنها ، أي لا يكثر لوجودها إلا بالقياس لمنطقه . ومن ثم كان التضاد الذي نجده بين شخصي السرحية في هذا الجزء غير منطقي إذا هو قيس بالثغري (الموضوع) المنطقي ، لكنه كان مع ذلك منطقياً بالنسبة لكل شخص على حدة . فالثغري إذن لا يتفاهمون على حقيقة الشيء في ذاته ، أي على وجوده المنطقي ، وإنما هم يتفاهمون لأن كل فرد يقبس الشيء إلى منطقته الخاص ولا يعنيه منطق الآخرين . فالتضاد بينين الناس ليس نتيجة لاختلاف منطق الشيء لدى الأفراد المختلفين بل هو نتيجة لعدم اهتمامهم الموضوعي بمنطق الشيء أو منطق الآخرين . وكل فاري للسرحية يستطيع أن يلاحظ كيف كان الزوج والزوجة في القسم الأول منها متفاهمين لأنهما ببساطة كانتا متفاهمين ، شأن فريهما من الناس الذين يبدون متفاهمين وإنما كان مصادمهما في الحقيقة راجعاً إلى أن كلا منهما كان يمس بمنطقه الخاص ، وهذا من أجل ذلك لم يكونا يلتقيان عند الشيء نفسه بل كان كل منهما إلى يلتقي بنفسه .

حتى إذا كان القسم الثاني وجدنا المنطق يظهر . وجدنا الزوج والزوجة يلتقيان عند الشيء الواحد ، وعند ذلك وقع سوء التفاهم ، أو عدم التفاهم الذي أدى إلى الكارثة . ولما كان القسم الثاني من السرحية امتداداً للقسم الأول ، أي أن الزوج والزوجة قد جاء هذا القسم محملين بمنطقهما الخاص القديم الذي لم يزل آنذاك على نظام عقلي بينهما حول الموضوع ، ولما كان المنطق هو سيد هذا القسم ، فقد كان وقوع الكارثة أمراً لا قرار منه .

هذه السمات الفنية إذن تدل على سمات معنوية . انها تكشف لنا عن التركيبة النفسية للزوج ، وهو الإنسان بطل السرحية ، وربما كان المؤلف نفسه ، وأنا وأنت وأخرون كثيرون . عن مطلع الإنسان البعيدة المستقرة في الجوار نفسه ، عن رغبة العذبة في التخلص من إطار الحدود إلى اللامحدود ، عن الوافق إلى الحقيقة ، إلى الحقيقة التي هي علاقة مع الإنسان وليست علاقة بين الأشياء .

والى جانب ذلك يستطيع أن نلاحظ سمة أخرى من سمات الأسلوب لها دلالاته الكبرى في السرحية ، بل ربما هدنا إلى فهم السرحية من داخلها مهما أقرّب ما يكون إلى الصفة . هذه السمة تبرز لنا في الحوار ، أننا بازاء مسرحية - أو السرحية لا بد من الحوار فالشخص في السرحية لا نملك إلا أن نتحدث . رسوا التفت في أحاديثها أم لم تلتق فهي لا بد أن تقول شيئاً . ومفتاح الشخصية السرحية هو حديثها . وعملية الشخصيات الطبيعية تقضي أن يكون حديث الشخصيات محددا لكل أبعاد شخصيته ، معياراً لها من سائر الشخصيات . هذه الأشياء التواضع عليها في الحوار السرحي وغيرها لم تتشبه إلى في حوار هذه السرحية ، لا لأن الشخصيات لا يتعدون

بل لأن لديهم طبيعة خاصة تلتفت التلقيح . والذي تمثل لي من خلال هذا الحوار أنني لا أستمع فيه لشخص واحد . إن الحوارين وإن كان الناقون به شعوراً مختلفين . إن الزوج والدريوش والحق ليسوا ثلاثة شعور بل شعوراً واحداً . أنهم جميعاً يمثلون إنساناً واحداً يتحدث إلى نفسه . إن الحوار بينهم ليس إلا نوعاً من «الحوار الداخلي» . وهذه الأشخاص الثلاثة ليسوا إلا تجسيدات المستويات الثلاثة المعروفة في التركيبة النفسية للإنسان ، وهي مستوى الأنا والهنا والأنا العليا ، أو الشعور والأشعور والفهم . والحوار في المسرحيات ذاتي في إطار نفسي الزوج كالمسرح كان الحديث بين الزوج والحق والدريوش . فالزوج يمثل مستوى الشعور ، والدريوش يمثل مستوى الأشعور ، والحق يمثل مستوى الفهم . وكل ما يدور بينهم من حوار إنما هو «حوار داخلي» للشخص نفسه ، أي الزوج . وسوف نرى كيف كان كل شخص من هذه الشخصيات ممثلاً لمستوى بعينه من المستويات النفسية للشخص ذاته ، أي الزوج .

وأحب أن أشير هنا إلى أن هذه الطريقة في تجسيم هذه المستويات النفسية للشخص الواحد في شخصين مختلفين قد صارت شائعة مؤخراً في المسرح الحديث . على أنني - في حدود قدراتي - لم أصادف من كتاب المسرح من حاول تجسيم هذه المستويات الثلاثة للنفس الإنسانية ، وإنما لأكثر من «يوجين أونيل» . قد جسد الشعور والأشعور لشخص واحد . فمثل الأشعور شخصاً آخر يتصرف على المسرح ويسمع ويتحدث ويراه الجمهور . ويستمع إليه دون أن يراه أحد ممن هم على المسرح . أو يستمع إليه ، سوى شخص واحد هو الشخص الذي يمثل مستوى الشعور . ولا فرق فالتجسيد ينتمي أحدهما إلى الآخر . فالأنا جزأاً لأونيل أن يصنع هذا يجوز لتوفيق الحكيم كذلك أن يخلق خطوة أخرى في نفس الاتجاه فيجسم مستوى الأنا العليا أو الفهم في هيئة شخص ثالث . ولا غير . إن تكون لشخصية الثلاثة سمات عقلية مختلفة ، لأن طبيعة هذه المستويات النفسية مختلفة . وإن كوتت في مجموعها نفس إنسان واحد . وفي من يمكن أن نقول أن شعور المسرحية الحقيقية ليسوا سوى شخصين ، الفهم الذي فرضناه .

وهكذا نجد مرة أخرى كيف إن دراسة خاصية من خاصيات الأسلوب ذاته تستطيع أن تضيء بنا إلى صميم العمل الفني ، وتبين لنا الطريق إلى فهمه . وبيني من اللازم بعد هذا أن أوضح من المسرحية ذاتها إلى أي مدى يصبح الفهم الذي فرضناه

فالدريوش بوصفه تجسيدا للأشعور الزوج يحتم أن تكون له نفس سمات الأشعور . وأبرز سمات الأشعور التي يعدها عنها طابع النفس هي فقدان الحدود الزمانية والمكانية فيه . ومن ثم فقدان النطق والتفكير . وهو بعد هذا مستودع لكل الرغبات المكبوتة التي لم يستطع الإنسان ذات يوم تحقيقها . فإذا نحن نظرنا إلى شخصية الدريوش في المسرحية وجدناه يعمل هذه السمات . فتصرفه في القطار يمثل أمثالا مبهوسا مغايلا لمهوم القطار لدى المثقبي «الزوج» . وهو مفهوم ظني فيه كل الحدود الزمانية والمكانية . فهو يركب من لا مكان ، وهو بعد يده في الهواء فيحصل على التذكار المطلوبة بنفس الطريقة . وهذا القطار الواقع بالنسبة إليه ليس إلا قطارا فرعيا ، أما القطار الأصلي فليست به حاجة فيه إلى تذكار . إنه القطار «الدائم» الذي لا يحتاج الإنسان لركوبه إلا ليطاقتة الشخصية . ولما كانت الحدود الزمانية والمكانية قد تلاشت بالنسبة إليه فقد صار الزمان نقطة وأجاعة غاية في الاتساع ، حتى أنه يرى فيها الحاضر والماضي والمستقبل . لكنه لا يرى من المستقبل إلا ما كان ماضيا ، أي لا يرى إلا

ما كان ذات يوم رغبة لم تكت . ومن ثم فقد عرف أن الزوج سيقتل زوجته . فهو يستطيع أن يتنبأ بهذا لا لأنه من أولياء الله الصالحين بل لأنه يمثل للأشعور الزوج الذي رغب ذات يوم في قتل زوجته ثم كبت هذه الرغبة . وليس هذه الحقيقة مجرد فرضي افتراضية ، وإنما يؤكدتها نفسي المسرحية ذاتها . ففي الحديث بين الحق والزوج يتحدث الزوج عن سبلية كيف بدأت علاقته بها ثم كيف تطور فيقول : «لست أترك : لم يكن الأمر كذلك عندما وقع نظري عليها أول مرة .. يومذاك رأيتها جميلة المنظر » مرعبة .. تهرب في النفس التفرز .. حبيب بقلها ، ثم طرحت هذه المكرة مؤثرا .. ويستمر الحديث قليلا حتى يسأله الحق : «وبأي شيء كنت سينفذ القتل ؟ فيجيبه الزوج في تساؤل : «قتل من ؟ .. روثي ؟ » ومن هذا يتضح أن الزوج كان قد فكر في قتل زوجته منذ اللحظة التي وقع نظره فيها عليها لما أثاره منظرها الفتيح في نفسه من رعب وفزع ، وأنه أرجأ هذا الأمر حتى قرب الأيام والسنون فاعتاد منظرها . فلذا تنبأ الدريوش بقتل الزوج زوجته لثلاثة - من حيث هو تجسيم لمستوى الأشعور الزوج - قد عرف تلك الرغبة القديمة التي وإن تكن قد كبتت فيه إلا أنها - ككل الرغبات المكبوتة - تعمل في الخفاء في همسة وشغف حتى تلوح لها أول فرصة فتنتهزها .

ويمكننا أن نشاهد من أن الدريوش في المسرحية تجسيم للأشعور الزوج عندما نقرا هذه القطعة المسرحية من المسرحية :

الدريوش : إذن أنا لم أشكك من عمل كنت ستقوم به قبيل حضوري !!

الزوج : لا .. على الإطلاق .

الدريوش : الحمد لله .. أستطيع إذن أن أمكث معك قليلا ولما صيرت أياها .

الزوج : وكى .

الدريوش : ولكن ماذا ؟

الزوج : لا .. لا .. لا .. لا شيء .. لا شيء ..

الدريوش : أرجوك .. تكلم ! كن معي صريحا !

الزوج : كنت أتري العمل قليلا في الحديقة ..

الدريوش : شجرة البرتقال !!

الزوج : نعم ..

الدريوش : وجدت لها السماد اللازم لنموها المعجب فيما أرى .

الزوج : أرى ذلك ؟

الدريوش : هذا مؤكد

الزوج : كيف عرف ؟

الدريوش : أي أرف .. مثل زمي طويل .. ولكنك ضعيف الذاكرة .

الزوج : حنا حنا .. أنت تعرف أشياء كثيرة

فواضح من هذا الحوار أن الزوج يتحدث إلى نفسه ، ولكنه يتحدث إلى منطقة بدايتها من نفسه ، إلى المنطقة التي ينسب الإنسان ما استكن فيها ذات يوم من رغبات المكبوتة ، المنطقة التي تتجمع فيها أشياء كثيرة عرفها الإنسان ذات يوم ثم نسيها .

وتظهر الدرويش في القسم الأول من المسرحية هو إشارة إلى بداية مثوانة الاشعور للشعور مثوانة مريضة . ومع أن هذا الاشعور هو الذي يعرف الحقيقة فإنه لا يتطوع بإعلانها إلا إذا دعاه الشعور . ومن لم يكن الدرويش عنوا للزوج ، فلم يكن ليتطوع بالشهادة عبده . لكنه إذا دعاه إلى هذه الشهادة ، أي إذا استمدت الذلت نفسها - كما يقول كيركجور - مدفوعة بتصور الإثام على الأقرار بالمرء في سبيل التكبير منه . وفي هذا يقول الدرويش : « أتى لا أصرك من لتقائنس ولا أنصرع بالكلام إلا إذا أردت أنت ... »

أما الحق في تجسيم للآثام العليا أو صوت الضمير ، وهو لذلك منطقي في حديثه ، حرصى : حتى أن الزوج قد فشل في أن يورطه في الحديث من نفسه . وفي الحوار الذي دار بينهما يتضح لنا أن الزوج لم يكن من الناحية الاشعورية راضيا عن حياته مع زوجته . فهو يرى أنه لو كانت حياة الحق مع زوجته هي حياته هو مع زوجته لكان الحق نفسه قتلها . وهو من أجل ذلك يطلب من الحق - أي من الضمير - أن يطرده . وهو يعتقد أنه دون أن تكون هناك في الواقع جريمة ارتكبتها ، وكان ما في الاشعور من مجرد الرغبة المستكنة في ظل هذا السطح ليقة ، وكأنه قتل زوجته حقاً ، فلم يعد يناقش موضوع القتل أو عذمه مع الحق ، بل أخذ يناقش موضع جنيتها . وخلال هذه العملية يطعن الضمير « الحق » من غير شك على ما استكن في أغوار نفس الزوج على أنه مجرد رغبة . وكان ظهوره كان بمثابة تنبيه للزوج إلى خطورة ما هو مبيت في أغوار نفسه ، وإشعاره به بشناعة الجريمة . ولأنه لم يكن من الإقدام عليها في الواقع الخارجي . وعلى هذا الأسس عادت الزوجة بعد فهايتها ثلاثة أيام والحق حاضر في البيت ، وكان ظهور الزوجة في حضور الحق « الضمير » محاولة لتبث الرغبة الآتية مرة أخرى . والدول من قتل الزوجة .

لكن الرغبة التي كنت مرة أخرى لم تكن لها ، وأما تلك تمنح الفرصة التي تتطرق فيها إلى الخارج في قصة وعنف . وقد أبحت لها هذه الفرصة حين حدث الصدام بين الزوج والزوجة في القسم الثاني من المسرحية وقبيل زواج زوجته مرة أخرى فلا حقيقياً . وقد أراد أن يسوي الحق مرة أخرى لنفسه إلى يفرجه . طلبة في التليقون ، وتحدث معه ، لكن جملة كانت ما تكاد تصل إلى الإفسار بالخطبة حتى يطمئنه عليه الحق . وأقبل القارئ الكريم على الصفحات من 185 إلى 189 ليقرأ فيها الحوار الذي دار هذه المرة بين الزوج والحق . وقد يبدو له الحوار في هذه الصفحات غريباً في الروعة من الناحية الفنية ، وأنا أوافقه على ذلك ، غير أن هذه الروعة ترجع - في رأيي - إلى أن المؤلف قد صور الموقف النفسي أدق تصوير . فالزوج ينتهي بلا يقين إلى الحق بالجريمة لأنه لا يريد أن يعرفها ، وكأنه واثق من أنها وقعت ، وما دامت قد وقعت فإن دور القاصصة الذي أداه في المرة الأولى حين كان القتل مجرد رغبة ذهنية في نفس الزوج لم يكن له هذه المرة أي ضرورة أو أهمية .

أما الزوج والزوجة فيمثلان الإنسان والكون أو الحياة . ويمثل الإنسان طموح الإنسان كما تمثل العملية الزوجية . إن الزوج أشبه طموح ، يريد أن يحقق الأماجيب وأن يتجاوز في ذلك حدود الممكن أو المقول . وقد ظل طوال السنين يسأل الحياة وإن لم يكن راضياً منها حتى امتلأها هي ما هي عليه من نقص وتشويه . وقد راينا في نفس مسابق من المسرحية كيف أنه ربط بين زوجته والسلطة ، وكيف أنه كان يتنكر من منظره القبيح إلى البداية ، وكيف ما بلغها حينئذ لم عدل ، ثم كيف امتلأ على من الألام . لكن طموحه ظل يؤذله بل يصدبه ، حتى اضطر آخر الأمر إلى مواجهة الحياة مواجهة مرعبة ومنيعة ، ولم يتوان عن الصلف بها في سبيل تحقيق طموحه الذي تجسم في الشجرة العجيبة ، والشجرة

التي تخرج على مألوف الحياة ومنطقها ، لأنها لا تخضع للمنطق ولا للآعاد الزمانية .

وتلافاً من الزوج في الجزء الأول من المسرحية لم يكن يوجه إلى زوجته « الحياة » أو الكون كما سماه الحكيم في مقعته . أي أسئلة ، وهو لذلك كان يعيش معها في انسجام لأنه لم يكن في الحقيقة يعيش معها بل مع نفسه وصاحبته الشخصية ، بغضه بعد أن ظهر الدرويش « أي حين تحرك الرغبات المكبوتة في الاشعور » في الميدان . وفي الجزء الثاني بدأ الزوج يوجه إليها الأسئلة المتتيرة ، لكن جوابها من هذه الأسئلة جميعاً كان دائماً « لا » . لقد رفض الكون أن يعيد الإنسان من أسئلته ، وكان على الإنسان في هذا الموقف إما أن يحطم الكون « الزوجة » أو يحطم نفسه . ولقد اختار في هذه المرة أن يحطم الكون فهل حطمه حقاً ؟ أنه قتل زوجته في حياة لونه عليها لوفها العتصم بكلمة « لا » أجابه من أسئلته ، لكنه لم يقف عليها نهائياً . أنها فرت ولم تنته ، وكل العالم نامل على أنها فائمة « السبوح الذي يتبره من ميلاد طفلة ، وفطار الزمن المستمر في سيره ، وصغيره العمود » . ثم أن هذه الفاتمة الإنسانية ليست الفاتمة الأخيرة ، وانتمسا هي ستعود وتكرر مع دانات الحياة ستعود مرة أخرى بصورتها العمودية . ولذلك يأتي مع السبوح والقطار والصغير في نهاية المسرحية تشديد « با طالع الشجرة » كذلك ، فيعلن من ميلاد الإنسان جديديلوب في غمار الحياة مرة أخرى ، ويتطلب يعطها ويسعى دائماً إلى التحرر من سجن منظرها الذي يبعث عالم الحقيقة الرعب في طيات نفسه ولكن دون جدوى - انتهى - مسألة الإنسان التي لا مفر له من الوقوع فيها ، وهو فيها الجاني والمجني عليه معاً ، هو الخليل والتمذّب .

ومن كل هذا السطيل يتضح لنا أن مسرحية « با طالع الشجرة » إنما مبالغ موضوع أزمة الإنسان المحفوف في موقفه من الكون ومن الحياة . فهذا الإنسان « وهو لا مسرحية الزوج » مع الحور ، وحوله يولد عالان مختلفان في الجاهين مختلفين في عالم يستند صلاته ومنطقه من الخارج ، أي يحكم وجوده ويحكمه هو واقع ، وأخر يستند قوته من نفس الإنسان والعالم الأول إلى الذي . الحق بدأ مفعولاً ، في حين يبدو العالم الثاني غير مفعول . فلذا أردنا أن نعرف أيهما الحقيقي بدأ لنا الأول حقيقياً بالنسبة إلى ذاته ، وبدأ لنا الثاني حقيقياً بالنسبة للنفس البشرية . الأول يتضمن العيشة الواضحة والثاني يتضمن الحقيقة الإنسانية . وهكذا يلف الإنسان بين هذين العالمين موقفاً درامياً من الطراز الأول وهو في الوقت نفسه موقف فلسفي . ذلك أن الانتصاف لآي العالمين يتضمن انكاراً للبيئة الآخر ، وانكار القيمة على شيء يتضمن اقتدار هذا الشيء في نظر المتكبر إلى قيمة . والإنسان والأعمال نتيجة طبيعية للانكار . ولم يكن بيتاً أنبيد الاشعور « الدرويش في المسرحية » بنه الإنسان « الزوج » إلى أنه سيقتل الحياة « الزوجة » فسيب فلسفي ، فقد راينا أن الزوج لم يتنعم بموقف هذه الحياة ، ولم يستكشف - رغم محاولته التمايز - أي قيمة فيه . لقد تبين أخيراً أن هذه الحياة التي يبدو لمن العقل مفعولة لا تتضمن أي حقيقة جوهرية ، وأن ما يضطرب في طوايا نفسه من عالم رجب فسيح أكثر مفعولة - إن سماه العقل «الامفعولة» - من هذه الحياة المفعولة . ولا عجب بعد هذا أن يكون « الامفعول » أكثر صفاء في التعبير عن نفس الإنسان وأكثر مساساً للحقيقة الجوهرية من المفعول ذاته .

إن عالم النفس البشرية عالم رجب وخصب ، وهذا الاتجاه المعاصر من جانب الفنان إلى استكشافه وعرفه كما هو « دون تعقيل » له - أي عكس ما كان الفنان القديم يصنع - كليل بأن يطمئن في نفوسنا على روعة وذخيرة حيوية لا تنتهي . وفي ضوء هذا العنصر ينبغي أن نقار - إذا أردنا أن نصف أنفسنا - إلى ما اتجه توفيق الحكيم بعد « با طالع الشجرة » وإلى ما قد ينتج فيما بعد من مسرحيات تسير في نفس الاتجاه .



في مهبريات السدِّ

للشاعر علي محمد حمد


ARCHIVE

عانيقِي المجدَّ .. يا عروسَ الجنُوبِ وارفعِي السدَّ .. قمةً للوُثُوبِ
 ارفعي السدَّ للشعوبِ مناراً ... ودليلاً .. على انتصارِ الشعوبِ
 وانثري فيه من ثرى «بُورِ سَعِيدٍ» ... حفنةً .. من ترابها .. المخضوبِ
 قد فَدَيْنَاهُ .. بالفضيِّ .. والضحايا ... وبنينا .. من شغافِ القلوبِ
 إليه أسوانُ ! أيُّ فجرٍ من العمرانِ واليُحْنَرِ ... شعْ فوقَ الدروبِ ؟
 يا ابنةَ الشمسِ ! أيُّ وعدٍ مع التاريخِ ... ناداكِ من وراءِ الغيوبِ ؟
 أنا ظمآنُ .. في حماكِ المدوَّى ... فاملئِي من سُلَافَةِ النيلِ .. كُوبِي
 كيف يعلفِي دَوِيُّ آلَاتِكَ الصُّمِّ .. على صوتِ شاعرٍ موهوبِ
 فاتركيني في يومِ عيدكِ أطوى صفحةَ النيلِ .. فوقَ زَوَرَقِ «نُوبِي»
 ألثمُ الصخرَ .. والتلالَ .. وأروي قصةَ النَّخْلِ ... في جلالِ الغروبِ

وعلى ربوة ... يوشوشها النهر ... فتحنى جبينها للسجود
 خلقت في الروى بعيداً .. بعيداً .. عبر تاريخ أمّتي الممدود
 ذلك المسرح المبعثر ... حول ... كبقايا البركان .. بعد الخمود
 رفعت فيه أمّتي راية المجد ... قديماً .. على نواحي الخلود
 زرّعوا الفجر .. في السفوح العذاري .. وأعاروا الوجود .. معنى الوجود
 إليه يامصر ! أسرجي صهوة العلم .. وطيري إلى الغد المنشود
 رفّقي يا إلهة الخير «إيزيس» ... على هذه الرهى والنحود
 يا ليالي الرخاء ! قد عاد «مسيح» إلى هذه الضفاف .. فعودي
 إن يكن مجده معابد شماء ... فأمجادنا .. بناء السدود
 عرفت مصر من سليل «بنى مر» .. مفتاح كنزها المفقود

في قديم الأباد .. والأرض ما زالت صباباً .. والكون ما زال لحداً
 شق ربّ الأرباب .. في قلب «أفريقيا» مكاناً .. سواه للنيل مهذا
 حصنته العواصف الهوج .. وارتجت عليه الغيوم .. برقاً ورعداً
 واستقلّ العلاق .. يكتسح المجرى .. ويفرى الصخور ... سحقاً وهذا
 حلّ في ذلك الحى .. من قديم فابتنى أمة ... وأسس مجداً
 سجدت مصر كلها .. تترصّاه ... ولكنه طفى واستبدأ
 رش أكوابه .. على قدم البحر ... وقلب الصحراء يلتاع وجداً
 إيه يا نيل - أيها المسرف المتلاف - أيان يبلغ الطفـل رُشداً
 قد قهرنا الطغاة ... من كل جنس ... وبئينا في وجهك - اليوم - سداً
 صنع الأقدمون منك إلهاً ... وهزمتك .. فاتخذناك عبداً





واستفاق التاريخ .. من حول أسوان .. على زحف أمة عملاقه
 فإذا الليل في حماها ... ينباع من النور .. دغدعت أحداقه
 وكهوف «الشلال» تخطى مكاناً .. للقصور .. الفضية .. البراقه
 وهدير الآلات .. يعصف بالصمت الذي مد .. من قديم - زواقه
 والنسور السمر .. تحل أكثاف الروابي .. في وثبة وانطلاقه
 فجروا السد .. في جبال الجرائيت .. وشقوا في جوفها .. أنفاقه
 هيكل .. للرخاء والسلم .. تبنيه على النيل .. قوة خلاقه
 حشدت فيه .. كل ما يملك الإنسان في الأرض .. من نبوغ وطاقة
 شاركتنا أعباءه من بنى «السوفيت» أيد .. إلى العلا سباقه
 فرقت بيننا العقيدة .. لكن جمعنا على الولاء .. الصداقه

ARCHIVE

يا رحاب التاريخ ! في «النوبة» الفرقي ... سلاماً على ثراك الطهور
 ودعى الأفق .. قبل أن يغلّق الطوفان .. جذران قبرك .. البلوري
 فغداً تصبحين حُلماً .. شروداً .. في ضمير «البحيرة» المسحور
 في غد .. تصبحين أشباح وهم ... أوتهاويل عالم .. أسطوري
 ليتنى كنت عبقرياً ... فأبقى .. من مجاليك .. صورة للعصور
 صورة .. يستعيدها موكب الأجيال ... ذكرى جلال المظهور
 في السرايب والمعابد .. في الكتبان والنخل .. في الربى والصخور
 سوف يبقى - إن غبت - طيفك حياً .. في خيالي .. وفي دمي وشعوري
 يا ابنة الموت والخلود .. وداعاً .. وإلى أن نراك .. يوم النشور

شتاينبيك

الفنّان والجائزة

بمّسلم :
دونالد هوتون
ترجمة :
يحيى حقي

الشهرة بين عامة النقاد والقراء على السواء ، وحازت
رضاه « نادى كتاب الشهر » فأوصى بها أعضاءه ،
وشقت طريقها الى المسرح فى بروودوى ، كما ظهرت
على شاشة السينما ، ثم أعقبها فى سنة ١٩٣٧
برواية « المهر الأحمر » وفى سنة ١٩٣٨ بمجموعة
من القصص القصيرة تحت عنوان « الوادى الطويل »
فنال الكتابان نناء عامة القراء ، بل كان أسخى منه
ثناء كالثقاد أنفسهم ، وأصبح شتاينبيك فى نظرهم
نجما ساعدا فى سماء الأدب الأمريكى تنسأط به
ثم أصدر فى سنة ١٩٣٨ روايته المسماة «عناقيد
الفضب » فأنارت ضجة شديدة وخلافا كبيرا وهى
التي وافته بالثروة والشهرة العالمية .

وانى لا أزال أذكر كيف احتدم النقاش حولها
وكيف تباينت عواطف الناس فى استجاباتهم لها
وكان مما أثار الخلاف بشأنها أن شتاينبيك فى
ممالجته الصريحة للفرجة الجنسية لم يأف من
كشفها بالنظرة الفاضحة ومن وصفها باللفظ الفاحش
.. أما الذين قرأوا روايات دريزر ودوس باسوس
وهمنجواى ، فلم يجدوا فى لغة شتاينبيك حدثا غير
مالوف ، أما عامة القراء فقد حكموا عليها بأنها مخلّة
بالحياء ووصفوها بأنها رواية قفرة يجدر بالمغيب
المحتشم ألا يتلوث بها .. ومع ذلك كان يخيل للمرء
أن جميع الناس قد قرأوها فجادل فى أمرها بعضهم
عضا ..

ودار أغلب هذا الجدل حول مبلغ الصديق فى
وصف شتاينبيك لأسرة «جود» ألم يجتنع الى المبالغة؟

لا سال الصحفيون شتاينبيك :
هل ترى أنك جدير بجائزة نوبل ؟
أجاب من فور :
- يقينا لا !

والظاهر أن كثيرا من الناس يوافقونه على حكمه ،
فإن نبا استحقاقه لجائزة نوبل فى الآداب عن سنة
١٩٦٢ لم يكد يعلن حتى أثار موجة كبيرة من النقد
جاء أغلبه من مواطنيه الأمريكان أنفسهم ، هنا مع
أن مؤلفاته لبيت رواجاً شديدا منذ أن رآله الشهرة
فى الثلاثينيات من هذا القرن ، كما طاب للسينما أن
تستغل بعض قصصه ، فمن الواضح أن الأمريكان
يحبون شتاينبيك ، فلماذا إذن تقبلوا بغير ارتياح
نواله للجائزة ؟

ليس من الصعب تفسير هذا التناقض .. لقد
ظل شتاينبيك محتفظا بمكانته عند عامة القراء ولكن
مؤلفاته فى العشرين السنة الماضية لم تقع موقعا
حسنا عند نقاد الأدب . فالنقاد لا عامة القراء هم
الذين أعربوا أما عن الدهشة ، وأما عن خيبة الأمل
حين رأوا لجنة جائزة نوبل تختار شتاينبيك من بين
أدباء أمريكا متخطية روبرت فروست مثلا . واننى
باعتبارى أستاذاً للأدب الأمريكى ومواطننا لشتاينبيك
أحب أن أخص سيرته الأدبية ببحث مختصر أحاول
فيه أن أعلل لماذا فقد رضاء النقاد عنه .

لقد لاقت قصته « عن الفيران والرجال » التي
أصدرها شتاينبيك سنة ١٩٣٧ نجاحا كبيرا جلب له

(١) الأستاذ الوتار بجامعة القاهرة وعين شمس لتدريس
الأدب الأمريكى - وقد كتب هذا المقال خصيصا « للجنة »

أحدث حقا في أمريكا هذا الذي يصفه ؟ قال أهل أو كلاهما : لا ! وقال أهل كاليفورنيا عن تصويره لهم في جانب من قصته انه كتب في كتيبه واختلاق ليس فوقه اختلاق ، أما نحن عامة مواطنيه فلا يعرف أغلبنا أسرة تشابه أسرة « جود » وبالرغم من البطالة والموز لم يحدث لأحدنا أن جرب أو شاهد ما وصفه شتاينبيك من جوع وحرمان وعذاب .. ومع ذلك ألم يقل رئيسنا فرانكلين روزفلت ان ثلث الأمة يعانون سوء الملبس والطعم والسكن ؟ وكان أكثر ما نقرأه في الصحف اليومية من أنباء وتعليقات أو مشاهدات في الأفلام الإخبارية من صور معينة على تصديق هذا القول ، فإذا كان شتاينبيك لم يرض لنظرته إلا أن تضيق فلا تعلق إلا بمن هم في الدرك الأسفل من الحرمان فإن أغلب الناس رأوه على حق في توريته ضد هذا الحرمان ورأوا أنفسهم على حق في الاستجابة له بعمى دواع ، وقلوب آسية ترتج بالغضب .

ونحن اليوم قد جاوزنا بمقدار ربع قرن هذا العهد الذي اقترن بشدة الأزمة المالية ، وهذا التراجع الزمنى هو من الطول بحيث يتبع لنا أن نحكم على فضائل هذه الرواية حكما موضوعيا مجردا .. ولا تزال هذه الرواية الى اليوم مثار جدل وخلاف ولكن عددا كبيرا من أمة النقد عندنا يصوتونها لا بأنها من خير مؤلفات شتاينبيك فحسب [بل بأنها أيضا أهم كتاب أمريكي صدر في هذا القرن .

وكان شتاينبيك قد سلف له في روايته المسماة « الحركة المشكوك فيها » - الصادرة سنة ١٩٣٦ أن أفصح عن اهتمامه بالمظالم الاجتماعية والاقتصادية ولكنه عمد في هذه الرواية السمائية الى التمييز المباشر فجاءت أشبه شيء ببحث في علم الاقتصاد وبذلك قلت قيمتها وقدرتها على التأثير بوصفها عملا أدبيا .

وكذلك نجده في أعماله المبكرة مثل « طوريليا فلات » - سنة ١٩٣٥ - وعن القيران والرجال - سنة ١٩٣٧ - وثيق الصلة بالمظالم ببسطاء الناس وإن بدا عليه في الوقت ذاته أنه لم يكن يدري كيف يحكم عليهم إلا بأنهم قوم من أهل الله على نحو ما - أما في رواية « عنقيد الغضب » التي رسم فيها صورة بارزة للمدمنين من الفلاحين في ولاية كاليفورنيا ، فقد امتزجت فيها نظراته المتحيرة للمشاكل الاقتصادية والاجتماعية بشقة صوفية على ببساط الناس ، وقد أحسن صنعا حين ركز بحثه على

أسرة واحدة وجعل سيرتها رهزا قويا لكل مظاهر الفقر والظلم الاجتماعى في عهد الأزمة المالية في أمريكا ولكنه رفع التجربة المعصورة داخل أسرة واحدة الى معنى إنسانى يتجاوز به جميع الناس الى بقاع الأرض كافة ، لقد قرأنا نحن الأمريكيان سيرة أسرة « جود » فارتجبنها لها رجة عنيفة وخيل إلينا أنه من خلال ما عانته من فاقة وعن شدائد في هجرتها البطولية تطالعنا صورة لكل فقير ومحرور في تاريخ البشرية بأكمله ، وقد احتفظت هذه الرواية الى اليوم بقدرتها على تحريك الشفقة على أخواننا الفقراء .. وأثارت الحق على المظالم في كل مكان في العالم ، هذا هو أساس من يقرأها اليوم للعصر الأول أو الثانية أو الخامسة .

وحين بلغ شتاينبيك السابعة والثلاثين من عمره وفي جعبته « المهر الأحمر » و « السوادى الطويل » و « عنقيد الغضب » كان الظن به أنه سيصبح لهما مرموقا في الأدب الأمريكى لا يقل عن همنجواى ، وفوكتير ، ولكن هذه الروايات المبكرة التي حسبناها عند أولها بشيرة بسجده قادم قراها اليوم نهايات لا بدايات لسيرة شتاينبيك الأدبية .

لا جدال في أن مؤلفاته العالية لا تزال تلقى رواجا كبيرا ولكن الذي يقرأ بسجده وعنائة أتجاهه منذ سنة ١٩٣٦ المظلم ست عشرة رواية لا بد له أن يشعر حيال مظهرها بغيبة أهل كبيرة ، خذ مثلا روايته المسماة « شرق لندن » وهي تمثل أقصى ما تطلع إليه من مجد أدبى فإن ملخصتها الدائرة حول وادى ساليناس تقيم سيرة أسرتين مدى ثلاثة أجيال ، لقد أثبتت أن شتاينبيك ظل محتفظا بصلته عاطفية ببسطاء الناس وبمقدرة فائقة على السرد والوصف بل نشعر أنه يريد أن يقول شيئا عاما وهو يواجه الوقوف الإنسانية ولكننا اذا استثنينا بعض أجزائها التي تجل فيها إبداع المؤلف رأينا الرواية كلها مضطربة متلججة غير متماسكة في منطقها .

وآخر مؤلفاته هما رواية « شتاء سنطنا » - سنة ١٩٦١ - وكتاب غير قصصى بعنوان « رحلات مع شارلى » ، وهما يتدرجان بين أكثر مؤلفاته ضعفا وهوانا ، ولولا أن نيئه لجائزة نوبل جاء اثر صدورهما وفي وقت لقي فيه كتابه « رحلات مع شسالدنى » رواجا كبيرا في أمريكا لكانت المروءة تقتضينا ألا نتحدث عنهما .

والواقع أن شتاينبيك أدار روايته حول إنسان

لا نجد له مثيلاً. في واقع الحياة أو منطقها ... انه شاب تخرج من جامعة هارفارد واشتغل عدة سنوات كاتباً في محل بقالة في مدينة صغيرة بولاية نيو انجلاند وذلك من أجل أن يستعيد ثروة أسلافه وعزمهم القديم ... ان أسرته تحكم عليه بأنه ولد فاشل. فإذا برغبته في تبييض وجهه أمام هذه الأسرة تحمله على التفكير في السطو على أحد المصارف. ثم يصطفت فريسة سهلة في حيائل أرمل لموب ، وطاب شتاينبيك أن يختار لها اسماً فيه دلالة مفضحة على طبيعتها فهي « ماجي يونج هانت » - أي « ماجي صائدة الشبان » ، ونعود للبطل فنقول اننا نراه يمد ذلك يغمس في مغامرة مالية لا تفهم رأسها من ذهنها وينتصر فيها على غراماته من السامة وأصحاب المصارف ثم يرى. ابنه يغزو بفضل الفنى بجائزة أدبية . ثم إذا به يوث المتجر الذي يعمل فيه ، وأخيراً نراه في نهاية الرواية بهم بالانتحار فلا يرد عنه إلا حبه لابنته وهي فتاة من عاداتها أن تمسح أحياناً وهي نائمة وتصدر منها حينئذ أفعال عجيبة لها إيماء الرمز ، ومن السهل بطبيعة الحال أن تحصل كل قصة تبدو في صورة تثير السخرية إذا لم تتناول إلا جوادتها وقتنا بتلخيصها وحدها على هذا النحو ولكن مضطر أن أقول وأنا أسبب في رواية شتاينبيك لا تزيد كثيراً في قوة اقتناعنا بنا عن حيلة التلخيص الذي ذكرته ، فاللفظ فيها متمسك ، والحسوار مصطنع الفكاهة متعمدة قسراً ، ان كانت رواية شتاينبيك هي بمثابة رسالة له يريد أن يؤذيها للناس فإن صدقها الواضح قد ضاع بسبب الوسائل الرخيصة التي لجأ إليها لابلغ رسالته اليها في صورة مقنعة تحدث فيها الأثر الذي يبتغيه .

أما كناية « رحلات مع شارلي » فهو من قبيل المذكرات اليومية التي صممتها خواطره وهو يجوب الولايات المتحدة بسيارة صنعت بناء على طلبه لتصلح مسكناً له ولزميله في السفر - وما هذا الزميل إلا كلب من الفصيلة الفرنسية لجنس البودل اسمه « كمال » .

وتعليقات شتاينبيك على مشاهداته خلال تجواله هي عادية جداً ولا تزيد كثيراً عما يكتبه أي سائح لأصدقته في وطنه ولعل. مما سر كثيراً من عامة القراء أنهم رأوا ان كاتباً شهيراً مثل شتاينبيك لا يتفوق عليهم بإبداء آراء أصح من آرائهم عن حضارة أمريكا

.. ولكنني واثق أن شتاينبيك كان يستزم ويطلع أن يكتب شيئاً أرقى من هذا المستوى .. حقا انه كتاب يلهمه القارى، بمتعة وسهولة ولكنه برغم ذلك يثير الحزن لأنه ينبئ عن فراغ جمعية مؤلفه - وللكتاب عنوان اضافي هو « البحث عن أمريكا » ، وهو يدل على أن شتاينبيك يعترف انه خرج يبحث عن شيء كان عنده فقده . هذا الشيء هو ما كان يالقه من مناظر بلاده وأهلها - ويقول انه كان يعتقد في أعماله الأخيرة لا على تجاربه بل على ذكرياته ، ومن الأجرام في رأيه أن يعتمد الكاتب على ذكرياته وحدها .

والسؤال الآن هو : لماذا لم يحقق شتاينبيك الآمال التي كانت معقودة عليه وقت بزوغ نجمه ولا وسيلة لنا للاجابه على هذا السؤال الا أن نلجأ للفرض فلا نتجاوز بأحكام قاطصة .. ونذكر الآن ان شتاينبيك حين وافته المنية كتب الى مدير أعماله يقول اني أكاد أموت في جلدى خوفاً من الشهرة ، انها أفست على كل انسان أعرفه ، ولا شيء يصلح لي الا أن أعيش بين الناس في غمرة الناس دون أن تتسلط على تفكرني أضواء الشهرة ، فإذا كان معنى جوفه من الشهرة هو خسوفه من أن تحمله على أن يكتب لا المرض إلا استيقاظ لهذه الشهرة فإنه كان على غير حق على مغالوته هذه ، فلم يتهمه ناقد بأنه كان يعتمد وهو يكتب استرضاء الناس أو الظفر بمقد مضى مع هوليدو .. لم يقصد شتاينبيك في اعتقادي الا أن يكتب أعمالاً جادة على مستوى أدبي رفيع فإذا كان قد هبط عن هذا المستوى فهو هبوط فنى لا أخلاقي .

ولعل شتاينبيك لم يخف من الشهرة الجانبية للثروة الا لأنها قد تفصله عن المواطن التي يالغها في بلده وعن أهلها الذين يحبهم كل الحب وهم الذين وصفهم بصفتهم واثقاع في أعماله الأولى وأمله شعر منذ أول اقبال الشهرة عليه أن قمرته على رسم الانسان البسيط في صورة مثالية وعلى الافتتان بالجانب الحيواني في هذا الانسان وعلى تمجيده للحياة في جميع مظاهرها لن تدمد بعونها في القادم من أعماله .. وقد أثبتت التجربة بطبيعة الحال صدق هذا الشعور .

في كتابه « بحر كورتيز » سنة ١٩٤١ وهو كتاب غير قصصي يقصص شتاينبيك كل الانصاح عن

أرائه في الحياة فيبلغ في وصفها حد الموصف البيولوجي ، وقد قال عن هذا الكتاب وقت صدوره « انه تحديد دقيق للمحور الذي ستتدور عليه مؤلفاتي القادمة ولكن حدث شيء لم يكن في الحسبان ، فقد دخلت أمريكا الحرب في السنة التالية لصدور هذا الكتاب فعدل شتاينبيك عن آرائه التي تعترف بحقوق الجانب الغريزي من الإنسان . ذلك أدار دولته إنشائية . » أقول « الفقه » سنة ١٩٤١ حول احتلال الألمان للنرويج ، ولم يكن لشتاينبيك من قبل عهد بمعالجة مثل هذا الموضوع لذلك تعد هذه الرواية من أسوأ أعماله ، ففيها خروج عما ألفه من حياد أخلاقي نجده منطويا في نزعه إلى صلب الجانب البدائي في الإنسان بلون رومانسي ، وقد قام شتاينبيك بتقديم خلاصة لهذه النزعة في كتابه « بحر كورتيز » والواقع أن شتاينبيك لم يستطع قط المسودة إلى آرائه السابقة ، فهو ليس واثقا وثوقه في الماضي بأن الرجل البسيط الأمي الخاضع للفرزة الحيوانية لابد أن يكون أفضل من الرجل المتعلم الخاضع لمنطق العقل ، والذي له ذوق مترف قد شبع من العسير ارضائه . لاشك أن شتاينبيك قد انتبه لما تقتضيه أعماله السابقة من عداء خطير للعقل وأحكامه ، ولكنه أدرك أن الرجال الذين يحتاج إليهم في عالمنا اليوم هم من طينة غير طينة أبطال السابقين مثل أسرة « جود » .

نحن نحتاج اليوم إلى رجال يملكون قدر الحكمة العقلية على قدر الفرزة ويعملون على ترقيق شعورهم وتهذيبه حتى تكاد تنفسم كل صلة لهم بالرجل البشري في صورته الرومانسية عند شتاينبيك ونجد شتاينبيك في كتابه « رحلات مع شبارلي » يعود إلى مدينة مونترية التي شهدت فتي صغيرا فقيرا يشتغل بصيد الأسماك - فيقابل ساقى الحانة التي كانت أثيرة عنده ، فكان لقاء فيه فرح وذرف دموع بين رجل لم تفسد بساطته القديمة ورجل تجلب راحته حالة جديدة من الشهرة ، ويقول شتاينبيك لصديقه بنفحة حزينة :

« انني أعيش الآن في نيويورك

فيرد عليه ساقى الحانة قائلا :

« انني لا أحب نيويورك

فجيبية شتاينبيك وكأنه يدافع عن نفسه :

« ولكنك لا تعرفها ولم تذهب إليها ولو مرة

واحدة »

لقد اقتضى شتاينبيك في عودته إلى غرب أمريكا بكتاب عديدين مثل هويلز ومارك توين وكاتسبر واندرسون وفيتز جيرالد ، ان هذه الرحلة قد تركت أثرا عميقا في تفكير شتاينبيك ، فقد اكتشف أن في « شرق عدن » حضارة لها توفى للرجل الذي يعيش في ظلالها من المكاسب الموهبة ومن الاشادة بالمثل الجميلة للانسانية ما لا يقل عما يجده من يعيش في أحضان الطبيعة التي لم تفسد طهارتها ، وعلى كل حال فمسير على من تحضر أن يسترجع من جديد نفسه الأولى التي لم تتفقد ، ونحن نجد ساقى الحانة في « رحلات مع شبارلي » يحار ويجد شيئا من المشقة في فهم شتاينبيك ويسأله :

« ما الذي تبدل ؟

يجيبه :

« عرفت الدنيا ذات يوم رجلا شهيرا اسمه توماس ولف ، ألف كتابا عنوانه « لن نستطيع العودة لبيتك من جديد » . وهذا القول هو عين الحق والصواب » .

ولعل شتاينبيك الرجل قد أفاد من هذا الفيلسوف الجديد الذي حمّله على الميل إلى التعقيد الفكري في قصصه وهو تمقيد لا يقدر عليه ولا يحسنه ، فليس من السهل على المؤلف أن يجد وسط عمره موضوعا جديدا لم يألوه من قبل فيحسن تناوله ومعالجته ، وشتاينبيك لا يزال في أغلب الفن يبحث عن هذا الموضوع الجديد .

لا تتعلق شتاينبيك في سنة ١٩٦٣ آمال كبيرة ، وهو يدرك ولا ريب انه عاجز عن الارتقاء إلى مرتبة الخلود في الأدب ، ولا ريب أن هذا الشعور قد عكر عليه فرحته بانتصاره في استكهولم .

ولعل قسوت على شتاينبيك بصفته فنانا وقد دفعني إلى ذلك تلك الأمانة المنوطة بمن يتكفل بتدريس الأدب الأمريكي ، أما إذا خلعت ثوب الناقد فلا مفر لي من الاعتراف بأنني أعجب به أشد الإعجاب . فقد برهن على انه كاتب التزم في أدبه غاية الأمانة وبذل له أقصى الجهد ، لم يرتكب إنما يخجل منه ، بل من حقه أن يفخر بأعمال كثيرة .

ان اتقان الكتابة مهمة شاقة ولا ريب ، وأين ومن هذا الذي يستطيع أن يجد ما يجب على الكاتب عمله من أجل أن يفوز بجائزة نوبل ؟ ولا يسعني وشتاينبيك يفوز بهذه الجائزة إلا أن أرحي له أصدق التهناني .

حديث القردوس الموعود-٦



ولاعالب



ولا قالب الا الله ، شعار بني الاحمر ، قرؤها - بكل صورة
ممكنة - في كل مكان من قصور الحمراء

المقول ان يطلق المسلمون هذا الاسم على باب من
ابواب مدينتهم ..

كثير جدا من الاسماء التي تطلق اليوم على
اجزاء من الحمراء اسماء حديثة . بعضها ايضا
عامى ابتكره ناس او ادلاء لا يعرفون من الحمراء
شيئا ، وذلك امر كثير الحدوث فيما يتصل بالآثار ؛
بضع لها العوام اسماء تتفق مع تصورهم ، ثم
تصبح هذه الاسماء اعلاما تسجل في الكتب ، كما
نقول نحن : « تمثال شيخ البلد » او « مصطبة
فرعون » ، او « ابو الهول » ، وما الى ذلك ..

نصل الى ميدان فيصح يسمى ميدان الثجب
(الاخيبى) ، اى ميدان صهريج الماء . الصهريج لا
زال باقيا ، نجده في نهاية الميسدان تحت الأرض .
حولوه الى « بوفيه » للماء ، هو الوحيد من نوعه في
العالم . لو شئت اضافوا اليه شيئا من السكر
وقليلا من شراب النيسون .

على يميننا نجد مبنى حديثا ، ذلك هو قصر
شارل الخامس . اراد بعض حاشيته ان يتقرب
اليه فزعم انه سيبنى له قصرا اجمل من قصور
العرب . هدموا جانبيا عظيما من قصور الحمراء
واقاموا بنايهم . دخله الملك وألقى نظرة ثم خرج ،
ولم يعد .. كان على حق . التحفة التي انشاوها لم
تكن الا ميدان مصارعة ليران . وقف البناء منذ
الدور الارضى . الآن يستعملون جزءا منه ادارة
للحمراء ، من هنا تأخذ تذكرتك لزيارة القصور .

اذا كان محمد بن نصر بن الاحمر مؤسس
الدولة النصرية هو الذى بدأ بانشاء الحمراء ابتداء
من سنة ١٢٣٨ ، فان معظم مبانيها القائمة الى اليوم
ومعظم السحر الفنى الذى يتجلى فيها يرجع
الفصل فيه الى السلطان ابي الحجاج يوسف بن ابي
الوليد اسماعيل بن فرج (٧٣٣ - ٧٥٥ / ١٢٣٢ -
١٣٥٤) مساعى السلاطين من بني نصر . لقد كان
ملكا فنانا شاعرا ، اصفى من شعره وفنه على مبانيه
ومباني اسلافه ، فكان ما ترى من البهاء ..

وايو الحجاج يوسف هذا هو الذى بنى باب
الشريعة الذى نقف امامه ..

بوابة مربية هائلة ارتفاعها خمسة عشر مترا ،
كانت الباب الرئيسى الذى يدخل منه رجال الدولة
واهل الحاجات من الناس . الشريعة هنا معناها
الشارع لا الشرع . لا محل لترجمته بمعنى « باب
العدالة » او باب العدل (بويرنادى لاخوستييا)
لان هذا الباب لم يكن يؤدى مباشرة الى الجامع
(وهو مجلس القضاء او المحكمة) وانما هو يؤدى
الى وسط مباني الحمراء ، الى الميدان الواقع بين
القسم العسكري من مبانيها (الأبراج والمخارس)
والقسم المدنى (المساكن والحدائق وادارات الدولة
وما الى ذلك) .

من ممر جانبي نصل الى بوابة أخرى تسمى
اليوم باب التبيد . اسم حديث طبعاً ، من غير

على يسارك تجد القصة : مجموعة من
الحصون والأبراج تشرف على حافة الجبل ، كل
قطعة منها آية من آيات الهندسة العسكرية .

هذا هو القسم الحربي من عياني الحمراء .
فالحمراء لم تكن قصورا فحسب ، وانما
كانت قصورا وحصونا ودواوين . وهي لهذا تنقسم
بوضوح الى ثلاثة اقسام :



الأبراج ...

بقام : الدكتور حسين مؤنس

بهو السباع

القسم الأول هو الذي تراه على يسارك اذا
دخلت ، انه يسمى القصة . القصة في نظام
تخطيط المدن الاسلامية جزء من البلد ، يختارونه
دائما على مرتفع وينشئون فيه حصنا داخل اسوار
البلد . في هذا الحصن يقيم الجند والقادة ويخزن
السلح والذخيرة وزاد احتياطي من الحبوب وعلف
الخيول . اذا اقتحم عدو اسوار البلد لجأ أهله
الى القصة - الى الحصن - واستمر الجند في
الدفاع . لا تجد في المغرب والأندلس بلدا دون
قصة .

والقسم الثاني من الحمراء خاص بالمباني
العامة : مجالس المشاورات ، وقاعات جلوس
السلطان ، واستقبال الضيوف ، والجامع ، وما
الى ذلك .

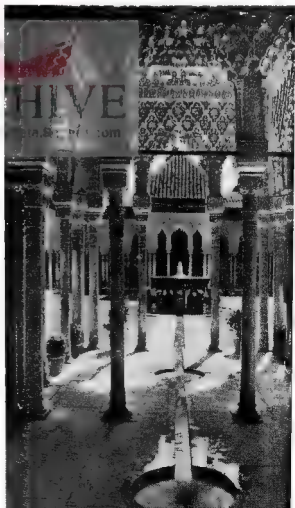
والقسم الثالث متصل بهذا ، وهو القسم
الخاص : دور السلطان واهله وخدمته .

بين القصة والمباني العامة والخاصة يفصل
ميدان الحب .

وبين المنشآت العامة ودور السلطان يفصل
بهو قمارش .

ولا تقتصر الأبراج والتحصينات في الحمراء
على القصة ، لان الحمراء في مجموعها كانت حصنا ،
ومن ثم فان الأبراج تقوم على كل قسم فيه . بعد
ان تفرغ من زيارة الباقي من قصور الحمراء ستجد
مجموعة أخرى من الأبراج .

والباقي من قصور الحمراء يطلق عليه اليوم
في جملة « القصر العربي » ، ونحن ندخل اليه من
ممر صغير الى جانب قصر شارل الخامس . ممر
اشبه بالمنزل يؤدي بك بعد دهليز قصير الى أول ما
تلقاه اليوم من قاعات الحمراء ، قاعة المشور .



به البهو قد حار البهاء وقد حسدا
 به القمر أفاق السماء مباهيا
 وتم حلبة حلته بصيها
 من الوثى تسي الساري البهايا
 وكس من قسي في دراه ترفص
 على عمد بالسور مات حواليا
 لتحصيها الألاك دارت قسيها
 تظل عمود المصباح اذ لاح باديا
 سوارى قد جدت بكل فريضة
 فطارت على الأمثال تجرى سواريا
 به المرمر الجبل قد شف بوره
 فجلو من الظلماء ما كان داجيا
 اذا ما أضاءت بالشعاع تغالها
 على عظم الأجرام منها لالها

واذن فقد كانت في سقف هذه القاعة قبة
 تقوم على عمد من المرمر في وسطها . وكانت هذه
 القبة تقوم على قسي - أي اقواس صغيرة - تزينا
 شبابيك من الزجاج الملون، اذا نفذ منها الضوء خيل
 للإنسان أنها لآلئ ..

هذه القبة قد زالت الآن ، لأن الذين
 استولوا على الحمراء أرادوا أن يحولوا هذه القاعة
 الى كنيسة صغيرة أو مصلى ، فزالوا القبة وسدوا
 فتحتها ، ووضعوا منصة معترضة مرفوعة على عمد
 ليقف القس فوقها ، وأزالوا كل الزليج (القاشاني)
 الجميل الذي كان يغطي الحائط الأيمن من ارتفاع
 نحو متر ، ثم كل النقوش التي كانت تزينا ذلك
 الحائط . **الزخرفة** بعد ذلك أن المكان لا يصلح
 للمصلى ، فتركوا الزخرفة على هذه الهيئة الشائنة .
 وفي تاريخ متأخر وضعوا تلك (شارة) شالوا
 الخامس على الحائط الأيمن ، وفتحوا نوافذ جافية
 تطل على ما يعرف الآن ببهو مانشوكا .

ولا زالت الناحية اليسرى من هذا المشور
 كما هي ، وهي وبعض السقف هما كل ما بقي من
 هيئتها الأولى .

وفي الممر الذي تخترقه في طريقك الى المشور
 على اليمين محراب جميل بارع الزخرفة ، هو بقية
 مسجد صغير كان يقوم في ذلك الموضع .
 ومن المشور نفذي الى قاعة صغيرة تسمى
 اليوم القاعة المذهبة (كوارتو دورادو) ، ويمكن
 الدخول أيضا الى هذه القاعة من مدخل صغير على
 اليمين قبل أن تدخل المشور .

ومدخل هذه القاعة غاية في الجمال ، فهو
 يتألف من بوابة زخرفية بالغة الرقة تقسم على
 عمودين من الرخام ، وبلى هذه البوابة باب القاعة
 تزينة من أعلى باكتان توامتان كأنهما مشريبتان
 اثنتان من الجص المخرم ، وزخارف هذا الباب

لم يكن أهل غرناطة يدخلون من هنا ، لأن
 القاعة المعروفة الآن بالمشور كانت وسط سلسلة
 طويلة من القاعات والأبهاء . كانوا يدخلون من باب
 في آخر ميدان الجب ، فإذا دخلوا منه أفضوا الى
 بهو واسع مهجور يسمى اليوم بهو مانشوكا .
 مانشوكا هذا كان المعلم المكلف بأعمال التجارة في
 قصر شارل الخامس . استعمل البهو مخبزننا
 لأخشابه نهدمه ، وتسبب إليه . إليه أيضا ينسب
 برج لا زال قائما عند حافة البهو .

قبل هذا البهو كان يوجد مسجد صغير
 لا زالت آثاره باقية ، لابد أن المعلم مانشوكا قضى
 عليه هو الآخر ..

بعد ذلك نصل الى المشور . هنا يبدأ لقائنا
 مع الباقي من فن الحمراء ..

والمشور مبني - أو جزء من مبني ، كما هو
 الحال في الحمراء - لا يخلو منه قصر ملكي في
 المغرب . انه قاعة - أو قاعات - كانت تخصص
 أول الأمر لاجتماع السلطان برعيته لينظر في
 طلباتهم ، ثم أصبح بعد ذلك يخص لاجتماع
 السلطان بوزرائه ورجال دولته .

مشور الحمراء كان مخصصا لاجتماع
 السلاطين برعاياهم ، ويذكر ابن فضل الله العمري
 - وهو معاصر لبني الأحمر - أن **الزخرفة** في
 القرن الرابع عشر الميلادي - أن السلطان كان يقعد
 للناس فيه يومى الاثنين والخميس من كل اسبوع
 وكان يحضر هذا المجلس معه اولاده ونفر من قرابته
 ورجسال حاشيته . وقد تم انشاء هذه القاعة
 سنة ١٣٦٥ ، بهذا تشهد أبيات لابن زمرلك شاعر
 الحمراء . نظمها مهنثا للسلطان محمد الفنى بالله
 بالفراغ منها ، أنها من أجمل ما نظم شعراؤنا في
 وصف المباني والمنشآت .

أنها تتناول الحمراء كلها ، وانت جدير بأن
 تقرأها كلها ، فقد اتانا بنصها شهاب الدين أحمد بن
 محمد القرني في كتابه المبدع « ازهار الرياض »
 (ج ٢ ص ٦٥ وما يليها) . أبيات كثيرة من هذه
 القصيدة تجدها منقوشة على جدر الحمراء
 وأعمدها ، ومطلعا :

سل الألق الزهر الكواكب حاليها

فاني قد أودعته شرح حاليها

وأبياته التي يصف فيها قاعة المشور هي هذه
 أوردها لأنها الوصف الوحيد الباقي بين أيدينا
 لهذه القاعة الفريدة كما كانت عندما فرقت من
 أنشائها يد الفنان :

منفوشة بالذهب ، ومن هنا جاءت تسمية القاعة المذهبة .

وهذه القاعة المذهبة تؤدي بك الى بهو مكشوف يسمى البهو المذهب ، وليس فيه من الذهب شيء ، وانما هو أشبه بفصل بين ما مررنا به من أجزاء القصر وما يليها ، وتلك ميزة من مميزات عمارة الحمراء : بعد كل مجموعة من الغرف والأبواب يقوم بهو مكشوف ، لان الهواء والشمس وزرقة السماء جزء من التكوين الفني للحمراء .

هذا البهو فقد الكثير من زينت وجماله : جدرانه الآن عارية من يمين ومن شمال ، النافورة التي كانت تزينه نقل معظمها الى حديقة دار عائشة (داراشا) التي سترها بعد قليل .

لم يبق من هندسته القديمة الا مدخل قاعة قمارش الذي تراه امامك . انه مدخل عظيم يدرك بمدخل قصر اشبيلية . يطول بنا الامر لو اخذنا في وصفه قطعة قطعة ، فها هو امامك ببابه الصغيرين وجداره المسج الذي صرف الفنان كيف يحيله الى معرض للتحوش والزخارف من كل هيئة فوق كل من البابين ترى شرفة من عقدين زخرفيين صغيرين يقومان على اعمدة رفيعة بين الرخام وإعلاء شماس (أى مظلة) عظيم من الخشب / من بابي هذا المدخل تفضى الى غرفة صغيرة تسمى غرفة قمارش .

غرفة مثقلة بالزخارف ، نموذج لما سيشكرك منذ الآن امام بصرك في الحمراء .. امام هذا الحشد الهائل من الزخارف - الشبيهة بالذنتسلا - التي تريح العين وتغيب الفكر ، تسهر وكان افكارك تتلاحق في سرعة . تصبح هي الاخرى دنتلا ..

بعد ذلك تصل الى صلم من اسلام الفن الاسلامي ، بل العالى : بهو قمارش ..

للمرة الاولى في تاريخ الجمال يوفق البشر الى تنسيق رائع من : الرخام ، والحجر ، والجبس والخشب ، والماء ، والزهور ، والسبك ، والشعر ..

هذه كلها تتجمع في يد الفنان الخالق فينشئ وحدة جمالية فريدة في بابها ، قاس الفنان كل شيء فيها وقدره بمقدار ..

البهو مستطيل ينتهى كل من طرفيه بسبعة عقود غاية في الرقة والخفة ، هذه العقود تقوم على عمد رقيقة من الرمرر ..

العقود الفبلية (الجنوبية) تحمل طابقيين صغيرين : الاول منها له نوافذ بسيطة تحمل عقودا من الخشب اللبب بالجبس ارق من الاولى تحتل وسط الفناء كله بركة مستطيلة كانها مرآة يسبح فيها سمك الزيتة ، على جانبيها - من اليمين ومن الشمال - صفان من شجيرات الريحان ..

وتزين جدار الوجهة الشمالية آيات من شعر ابن زمرك من قصيدة قالها لمناسبة المولد النبوى الكريم والفراغ من انشاء هذا الفناء .. كان ذلك سنة ١٢٦٩ أيام السلطان محمد الفنى بالله ..

ينبغى ان تتأمل هذا البهو عندما يكون خاليا من الناس ، مع الصباح الباكر مثلا ، فقد انشئ ليخلو فيه السلطان الى نفسه او الى وزرائه ورجال دولته . نعم ان هذا البهو هو الفاصل بين القسم العام من مباني الحمراء وقسمها الخاص ، ولكن هذا الجزء العام نفسه لم يكن مباحا لكل الناس ، انه مكان خلوة ايضا خلوة للتفكير والتدبير ، وهذا التأني الذي تراه هديفه التسمية من النفس ، انه اطار فني تطلعن اليه الروح ويصفو معه الخيال . هنا تحتفت مصور الحمراء من مثيلاتها من القصور الملكية التي تعتبر آثرا تاريخية وفنية . تصور قرصا مثلا اشئت لبشاهي بها اصحابها على التلش / لتبهر عقول الزائرين . اما مصور الحمراء فلم تنشأ الا لاصحابها . لم يكن المقصود ان تصبح معارض في أيامهم او متاحف من بعدهم .. انها كصورة رسمها فنان لنفسه ، فيها ذلك الاخلاص الذي يكون بين المرء ونفسه والصفاء الذي يلتمسه الانسان بعيدا عن الناس .. هذه القصور انشأها خمسة أو ستة من السلاطين ، اضاف كل منهم شيئا يوافق مزاجه . كل شيء هنا مفصل على مقياس رجل واحد .

الاعمدة والاقواس صغيرة رقيقة كانها لنماذج مصفرة ، لا للبياني نفسها . لهذا تبدو الحمراء في اجمل صورها على « الكارت بوستال » . المادة التي صنعت منها هي ايضا رقيقة هشة ، معظمها خشب وجبس وقاشاني . لم يحدث ان صاغ الانسان هذا الجمال كله من مواد بهذا الرخص . في قرصا مثلا يرجع معظم الجمال الى الذهب والفضة والرخام والبلور والكريستال والاختشاب الفالية .

اضاف العصر الحديث اشياء كثيرة الى الحمراء ليجعل منها شيئا سياحيا . عندما تفتح



منظر عام لميدان قصور الحمراء في الفس الصورة خيمة البرطل ويرتعا ، وبلى ذلك حديق الجبال السبع

تستقر تحت الجدران كلها نقوش رائعة من أعلى إلى أسفل ، وحدائق زخرفية صغيرة متماسكة بعضها مع بعض في تناسق عذب . أشجود حلو من الألوان والخطوط والدوائر والمثلثات ، الشرفات واسعة ، حافاتها أقواس أصفر ، أعلى القاعة كله شرفات صغيرة جميلة . تلك هي القمريات ، أنت الآن تحت برج من أكبر أبراج الحمراء ، برج قمارش . تحت القمريات ترى شريطا من الكتابة كله دماء متكرر لنشء القاعة : عز لولانا السلطان المجاهد أبي الحجاج يوسف ..

من هنا ينبغي أن تمضي إلى حمام الحمراء ، انه لا يتبع ذلك القسم العام من مباني الحمراء ، ولكن أيسر طريق إليه الآن يأخذ من هذه الناحية . الحمامات جزء من حياة العربي . قصور فرساي كلها ليس فيها حمام واحد . لويس الرابع عشر لم يستحم في حياته إلا مرة واحدة ، أقسم بعدها لا غسل جسده أبدا !

هذه أجمل حمامات يمكن أن تتصورها ، يقص عليك الأدلاء عجا : يقولون لك مثسلا ن

أبواب الحافلات لتصب عشرات البوابات الحين لجوسوا في هذه المخادع تموت الحمراء : يخيل اليك والناس يروحون ويجيئون يلتقطون الصور أنك في مسرح ، وهذه مناظر على القماش . عند ما تتأمل بهو قمارش وترى ظلال الأعمدة في الماء يخيل اليك أنها محمولة على الهواء ، هذا هو جو الشعر الذي أرادته الفنان . لهذا ينبغي أن تكون هنا وحده

تحت الأقواس البحرية (الشمالية) باب تنفذ منه إلى بهو صغير يسمى بهو الباركا ، أي بهو القارب . هذا اسم حديث ، لأن سقف هذا البهو احترق سنة ١٨٩٠ فسقفوه بشيء في هيئة القارب المقلوب . ما يقوله الأدلاء من أن اسم « الباركا » مشتق من « البركة » العربية غير صحيح . في هذا البهو تجد من الزخارف الهندسية ما يحتاج تأمله لأيام متوالية ..

من هنا تنفذ إلى قاعة قمارش ، تسمى أيضا قاعة السفراء . قمارش جميع أسباني للفظ قمرية ، وهي المنور الصغير المزين بالزجاج الملون . الاسم العربي للقاعة إذن : قاعة القمريات . لا تدري أين

الصور كلها تكلمها النساء . انهما علب جميلة
لحفظ الجواهر . .

نحن نرى الحمراء عارية : لا اثاث ولا سكان .
كلما وقفت في قاعة بنى سراج أو في قاعة الأخيتين
خيل الى اننى داخل صندوق مجوهرات أو علب
حلى . في احيان اخرى احس اننى قد اقتنعت
مخدعا على صاحبه ، واننى لهذا يتبى ان ابادر
بالخروج . يستولى على هذا التوقير الذى نشعر
به - معاصر العرب - لحرم الناس ، فهذه مخادع
نوم ومجالس راحة لم يخطر ببال صاحبها انها
ستكون في يوم ما مكانا عاما

المخادع خالية ، ولكن الخيال يكمل الصورة :
هنا كانت وسائل ومساند تدور مع الجدران ، هذه

الرفة المذبة الى حمام لصور لمرنطة

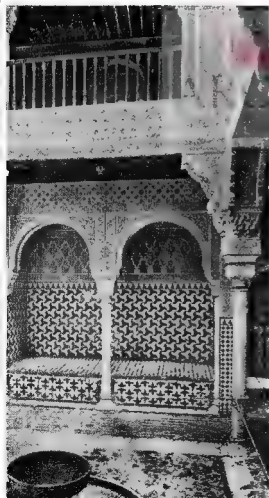
الاستراحة المؤدية الى الحمام كانت مخصصة لرقص
النساء ، وأن موسيقيين ضربيين كانوا يعززون في
الشرقة العليا . لا تصدق ذلك . هذه استراحة .
رائعة حقا ، ولكنها لا تخرج عن كونها استراحة .
بعد أن يخرج السلطان من الحمام الساخن يجلس
هنا ساعة قبل أن يخرج . الحمام نفسه تحفة : ماء
ساخن وماء بارد ، هناك ماسورة تبعث في الجو
عطر المسك ، هناك بانو صغير وبانو كبير . ماذا
اخترع العصر الحديث زيادة على ذلك ؟ . .
من هنا نمضى الى بهو السباع . .

ليس في ابهاء الحمراء ما هو اجمل منه ولا
اشهر . صورته معروفة في الدنيا كلها ، كوجه ابى
الهلل . انه صغير رقيق حتى ليخيل اليك انه بنى
ليعيش يوما وليلة . البهو صغير ، ولكن الفنان
صرف كيف يخيل لك انه فسح : اعمدة رفيقة
تحمل اقواسا ارق على الجوانب ، في الطرفين
اخرج العمادى خيلتين تقومان على اعمدة رفيقة
كانها اشجار شابة . كل ذلك محمل بالزخارف
الجصية الملونة .

تحت البواكى مخادع اشهرها مخدع بنى
سراج ، يقابله مخدع الأخيتين . المخدعان آتشان
فيتان . الجمال الذى فيهما لا يوصف . يقولون
ان السلطان قتل بنى سراج جميعا في تلك الليلة
وجرى دمهم الى الفناء ، ويشيرون الى بقعة داكنة
وسط حوض الماء ويقولون : وهذا هو السدم !
اساطير اختلقها خصومنا ورددها متعصبون من
امثال شاكو بريان . .

وتختلف قاعة الأخيتين عن قاعة بنى سراج ،
فان الاولى اشبه بشرقة واسعة تشرف على الحديقة
والثانية (قاعة بنى سراج) غرفة مغلقة اصلح ما
تكون للنوم . وبالفعل ، فان جمالها يتبدى لك كاملا
اذا استلقيت على ظهرك ونظرت الى السقف . هنا
يخيل اليك انك تنظر الى فص خاتم من داخله .

اما قاعة الأخيتين فتحيط بها الشرفات .
الشرقة الرئيسية يسمنها منظر داراشا ، او
لينداراشا . الكلمة الاولى يقولون انها تحريف
لدار عائشة ، والثانية لمن دار عائشة . « عين »
هنا معناها المنظر ، المكان الذى ينظر منه الانسان .
كانوا في الاندلس ينطقون عائشة : عاشة . من هى
عاشة هذه ؟ اظنها ايضا اسطورة . على اى حال كل
مخدع الحمراء تحس فيها بظلال المسرة . هلم



الأرض كانت تغطيها السجاجيد ، وهنا - عند الشرفات التي تطل على الحديقة - كانت أرائك . إذا اغمضت عينيك أحسست وكان الحياة تدب فيما حولك : نساء الحريم غاديات والخصيات ، همسن الرقيق يملأ جوانب القاعة ، ويتصاعد نحو هذا السقف المتقل بالزخرفة ، ويضيع هناك كما يضيع كل همس . ويسود الصمت ..

الصمت هو الساكن الوحيد هنا . صمت رهيب يزيد خمر الماء عمقا ورحمة . الماء ينبعث من نافورة في وسط البهو تستند إلى اثني عشر سبعا من الحجر تمتع الماء من أفواجاها . هذه السباع هي أقل ما في هذه القطعة الفنية ، ولكنها أشهر ما فيها . الشهرة لا تمتشي دائما مع الحقيقة والجمال في الوجهة القبلية تجد قاعة الملوك ، أنها أشبه بدلهيز . قف في أحد طرفيها لترى جمالها : أفواجاها وبواباتها تتوالى أمامك مثقلة بالزينة .

شيء آخر يميز هذه القاعة : تصاوير في السقف ، تصاوير ملونة على الجلد داخل اطارات تمثل صورا من الحياة في القصر . واحدة منها تمثل عشرة رجال جالسين في ملابس عربية غرناطية فاخرة . يقولون أنهم ملوك ، من هنا جاء اسم القاعة . من طريقة التصوير يستنتج أن المصور إيطالي ، وأنه قام بهذا العمل خلال الثلاثين سنة الأخيرة من تاريخ غرناطة العربية .

قبل أن نخرج إلى الحدائق لابد أن نזור السجن ..

بضع درجات تهبط بها إلى ما تحت القصور فتجد نفسك دفعة واحدة في عالم السدود والقيود . ظلام ورطوبة واقية لا ينفذ الضوء إليها إلا يسق النفس .

هذا هو الوجه الثاني من الحياة في الحمراء . هناك لم يكن إلا صورتان للحياة : أمسا أن يكون الإنسان سلطانا أو سجيناً ، بين هذين لا يوجد وسط . أما الجنة كلها أو الجحيم كله . لهذا كان النزاع على السلطان قاسيا مريرا .

لنخرج من السجن ، فإن مجرد زيارته لا تسر النفوس ..

بعد بهو السباع ببضعة معرات نخرج إلى الحدائق والرياض .

لم تكن هذه كلها في الأصل حدائق أو رياضاً ، كانت هناك أجنحة أخرى تهدمت . كانت المباني

تمتد حتى جنة العريف ، وهي أمامك في أصلى التل .

على يسارك تجد خيملة لطيفة تسمى البرطل : خيملة بأربعة الجمل تقوم على خمس أقواس ، أمامها بركة مستطيلة تنعكس فيها صورة البرطل كأنها مرآة . شرفات البرطل تطل على غرناطة كلها ، من هنا تستطيع أن تتأمل البلد . أمامك من بعيد ترى التل الذي يقوم عليه حي البازيين .

إلى جانب البرطل مسجد أو مصلى صغير ، آية في الجمال . أنه مسجد لرجل واحد .. الحدائق التي تحيط بك روعة في هندسة البساتين : أنها درجات بعضها فوق بعض ، تسبك ماعى أن تكون قد سمعت عن حدائق بابل المعلقة ..

في طرف سلسلة المباني هناك برججان : برج الأسيرة ، برج الأميرات . الدور الأول من كل منهما أشبه بقاعة استقبال كلها جمال وفننة . فوق ذلك بالبرج .

نتنقل إلى رائمة أخرى من روائع الفن العربي المرناطى : حدائق جنة العريف .. أنها تمثل لك فلسفة العرب في الحدائق في أحسن صورها ، فكل لحدائق طرزا وفلسفات تنبع من نظرة أهلها إلى الحياة .

الحديقة الفرنسية (فرساي ، تريانون ، ماليزون ، التويلرى) قطع المزينة أقيمت لتبهير العين : زهور وأشجار مهندسة مرتبة مختلفسة الألوان ..

الحديقة اليابانية تجمع لك مناظر الطبيعة في أصغر مساحة : شلال ، قنطرة خشبية ، تل ، مجرى ماء .. كل شيء صغير في حجم السكارت بوستال ..

الحديقة الانجليزية مرج أخضر في وسطه البيت . أنها حديقة للسكن . من هنا جاء طراز المدن المسمى بالجاردن سيتي .

أما الحديقة العربية فهي خلوة ومتمزل : أسوار عالية وأشجار باسقة تفصل الحديقة عن تيار الحياة . خلف هذه الأسوار يجلس صاحب الحديقة وحده يتأمل جمال صنع الله أو يتحدث مع صديق . الماء جزء لا يتجزأ من الحديقة . خورير الماء يجعل الصمت أعمق . صفحة الماء تعكس صورة السماء .



حدائق جنة العريف تصور ذلك كله اروع
تصوير ..

تصل اليها عن طريق يسير بين صفيين من
الاشجار الباسقة ، هذا الطريق يباعد بينك وبين
الحياة شيئاً فشيئاً ، ثم تصل الى الحدائق
نفسها : ممرات ومماش وخمائل ذات بوابات كلها
من ورق الشجر ، احواس الزهر موزعة توزيعاً
رائعاً . بين هذه الخمائل مقاعد لتجلس وتنامل .
نافورات الماء في كل مكان ، وخريرها تسمعه من كل
اتجاه . الى جانب سيمفونية الخضرة والوان الزهر
هناك سيمفونية الماء .

نصل الى ما يسمى بالفصر الكبير . انه
خميلة مربية من دور واحد بنى عليها ملوك الاسبار
دورا ثانيا . الخميلة درة من الرينة والزخرف .
تخرج منها فتري شيئاً عجيباً : نافورة لطيفة ذات
حوض مستدير ، ثم بركة طويلة مستطيلة . من
الجانبين ينبعث الماء ليصب في البركة بتقدير
عجيب . الماء يبدو وكأنه اقواس نصر رقيقة تتألق
تحت اشعة الشمس . على الجانبين زهور مختلفة
الالوان خلفها صفان من اشجار الحور الصغيرة .
هنا يتمثل لك في اجلى صورة ابداع الفنان العربي
في الجمع بين الخضرة والماء والزهر . عطر الريحان
بملا الجو ، خرير الماء بملا الازهار ، تلك هي
الجنة ، جنة العريف وغير العريف ..

في نهاية ذلك الممر الزهري للماني تجد الخميلة
الثانية ، انها تشرف على الحمراء ومن ورائها
غرناطة . من هنا تراها كلها ..

في ناحية اخرى - على اليمين - تجد سلما
عجيبا أجرى الفنان الماء على جانبيه وفي وسطه :
مكان الموضع الذي تضع يدك عليه من الدريزيين
قناة ماء ..

هذا كله ينحدر من جبل الثلج ،
سيرانيفادا ..

ثم يحدث ان استعمل الانسان الماء كعنصر
زخرفي على هذه الصورة ..

ثم يحدث ان وصل الى هذا المسحر من
الخضرة والزهر والنافورات ..

ولكنه الذهن العربي والاحساس العربي ..
هذا كله صنعه الفنان والمهندس والعالم
والشاعر ..

وشيعه الملوك ..

ولا غالب الا الله ..

عربي غرناطي .. من المصادر الموجودة في سلف قاعة الملوك

هذه الآية الكريمة كانتشارة بنى نصر ،
كتبوها في كل صورة يتخلها العقل : على كل شبر
من البناء ، على كل درع ، على كل سيف ، على كل
نوب ..

انها لحن طويل يتردد في كل ركن من اركان
الحمراء ، يتجاوب صدها في كل زاوية ..

كانوا يقولونها اذا انتصروا ، تواضعا لله ..
وكانوا يقولونها اذا انهزموا ، املا في نصير

قريب ..

قالوها يوم اتشأوا حصون الحمراء وامنوا
فيها على العروبة والاسلام ..

وقالوها متندا غلبوا على امرهم واسلموا
الحمراء وقرنالة ..

ولا غالب الا الله ..

٣ .. مصر يا دوسة الزهر الساجر،
يا قيس الانباس .. فيسك شسنة
بتاج « آله صنف » .. تنثر اقباسها
على العائس .. وفي اربحها بلوب
التمرس نشوى بالحب والحنى ...
« ق.ب. كافايس »

فن كافايس

نقود في الاوساط الادبية اليونان ان
يكون عام ١٩٦٤ هو عام كافايس ،
الشاعر السكندري، الذي ترينشهرته
في الاوساط العالمية عاما بعد عام ،على
سنة ١٩٦٤ ينقل مائة عام على مولده
بالاسكندرية ولاتون عاما على ولادتها

بمقام : على نور

والتاريخ اليوناني القديم) كانت تهر شامرنا وتفتح
له آفاقا من الجهد الذي تسمى نفسه اليه كي
يموض ما خسر بوفاة أبيه العائل الكبير ذي الحسب
والشرف بين رجالات الاسكندرية .

ويظل كافايس يضرب في هذه الافاق باطلاعه
الخاص الى ان سافر الى الاستانة عند جده ، فيجد
هناك مجدا آخر من امجاد الروم البيزنط الذين
كان مجالهم هناك في آسيا الصغرى وجنوبها وشرقها
وغربها ، ومن ثم نراه يستعين بجده في رسم شجرة
اسرته ، ليحلها المحل اللائق بها في هذا التاريخ
العريق .

على ان الحياة في الاستانة لم تكن علما كلها ،
فقد تفتحت هناك نداءات الجسد المحروم في ظروف
اكثر تحررا من ظروف الاسكندرية ، لا تحفظ
فيها ولا احتياط ، ووجد هناك نوعا من الاباحية
جعلت نفس الشاب (الغلامية) تسيل وتنساب في
مراقص المتع الحرة والمباحة ، فتراه يكتشف
الاغنية ويجد فيها متنفسا للعاطفة المشوبة المكدودة،
ويكتب الى اصدقائه بالاسكندرية يطلب اليهم ان

يجمع النقاد الذين دوسوا الشاعر قسطنطين
كافايس ، على انه نظم الشعر اول ما نظم عندما
كان بالاستانة وعمره اذ ذاك حوالي العشرين ربيعا .

وقد عرف عن كافايس — منذ كان في الثانية
عشرة من عمره — نهمه الشديد وعكوفه على الكتب،
والكتب التاريخية بصفة خاصة ، حتى لقد الف
قاموسا على شكل دائرة معارف وصل فيه الى كلمة
اسكندر ، وكان مفرما بالتلخيص وجمع التفاصيل
وتدوين التعليقات ، يعمل كل ذلك مدفوعا بطبع
فيه ، ولا غاية له من ذلك الا التحصيل والمعرفة
والاقتناء ، حتى اذا ما ادخلته امه مدرسة ارميس
وكان قد أصبح شابا يافعا في طريق العشرين ، لحظ
بنفسه ولاحظ اساتذته وزملاؤه علو كعبه في المعرفة
والاحاطة رغم ما يبدو على شكله من انكماش وتهرب
وحياء .

في هذه المرحلة نجد كافايس يتعشق التاريخ
القديم ويعكف عليه ، ذلك لان محاضرات استاذ
ناظر مدرسة ارميس (وكان دكتورا في الفلسفة

يرسلوا اليه ما استطاعوا من تراجم وأشعار المانية وفرنسية او في أية لغة تقع تحت أيديهم ، ويأكل النهم ضوء عينيه فيكتب اليه صديق من الاسكندرية ان يكف عن هذا النهم وان يفيق الى شبابه ، فيشرب السيجار والكاس ويطرق أبواب المنع ، وأصدقائه لا يدرون بالطبع - أو لا يجعلهم يدرون - انه قد غرق الى اذنيه في نشوات أخر ، بعدها الناس - وخاصة في الاسكندرية - شدوا وانحرفا ، ومثل هذا الطريق الذي انحدر اليه وحده لا يجوز ان يذكره الا بينه وبين نفسه .. انه غذاء محرم يتناولوه ويجتره وحده دون ان يشرك فيه أحدا ، ويظنل يختر في ضميره لا يدرك سره أحد ، ولا تصمد عنه الا أهات وحشرات بنفس عنها في الشعر ، وضيق وضجر بالاجتماع والأقدار ، ومسحة عامة من التشاؤم ، وقائمة اللون التي ميزت شعره منذ القصيدة الأولى .

بدأ الشاعر نظمه متسلقا أفكار الشعراء فهو يصنع الخمرات صنعا ، وينحت الشعر نحتا عن حرص ووعي شديدين ، ويتوسل في الأسلوب قديم اللغة وفصيحا ، وخطواته في الإتيان مهزوزة رغم الجهد الذي يبذله في هذا الميدان الجديد الذي اكتشف فيه لنفسه عزاء ومسرة حتى هاربي الجهد المنشود .

لراء يقرأ مثلا للشاعر رودنالك القصيدة التي يقول فيها :

"Plus au fond, tout au fond, dans la maison de l'âme, où vont et viennent et s'assoient autour d'un feu les Passions avec leurs visages de femme."

فسرعان ما تشتمل نفسه بالقبس وينسج على منوالها قصيدته .

« في منزل النفس تتلشى الرغبات والشهوات ، كالمداري يلبس الحرير وعلى رؤوسهم أكابيل رقيقة من اليافوت .. يخطر في دال وإشراق بين الفرجات .. وفي المقاعة الكبيرة ، بالليل .. عندما تضح النساء يرقص سائبات الشهور .. وفي أيديهن الكؤوس .. »

وهناك عند خارج السور تطوق الفسائل شاحبات الوجود ، يرددن اسملا من الزى العتيق ، ويشعن « في مرارة ، الى حمل المداري اصحابيات ، ويتنمن .. ثم يلصقن خدودهن على زجاج المتوافد وينظرن .. في صمت .. وتفكير .. الى بمرجة الاضواء والرفق والزهود »

ولكن هذا التوسع في الخيال وفن التصوير لا ترى لهما أثرا في ديوانه ، ان كافافيس لم يعترفه بعثيل

هذه القصائد وبخاصة تلك التي كتبها في أول حياته الشعرية ، بل انه استمر أكثر من خمسة عشر عاما يمارس الشعر ويتحفظ عن نشره ، كان يكتب لنفسه ويعرض بعض ما يكتب على اخصاص أصدقائه سرا لا علانية .. يكتب القصيدة ثم يعود اليها مرارا بالتفتيح والتغيير ، وكثيرا ما يبدد القصيدة وإذا وقد نالها من المعالجة ما يزيد على خمس سنوات ولا يظن أحد ان كافافيس شاعر مقل في ميدان الشعر بحجة أن ديوانه لا يحوي الا مائتي قصيدة، ان هذا العدد في الواقع هو ما اختاره الشاعر للنشر من بين مئات كثيرة من القصائد ..

ويقول بعض نقاده وأصدقائه انه كان يكتب كل عام ما لا يقل من خمسين قصيدة ، والمعروف انه ظل يقول الشعر حوالي خمسين عاما .

ان ما اعترف به الشاعر وأوصى بنشره بعد موته 154 قصيدة ، والتي بالباقي عامدا في نهر النسيان كي تغسل له القصائد القوية في نظره .

ولم ينزل بشعره الى المضمار الا بعد سن الأربعين وهو يفتح لنفسه بقصيدة تدعى : « أول سلمة » وترجمتها :

ذهب الشاعر القبطي الفتيين يوما الى يوكريت « شاعر الاسكندرية الكبير » أيام « لبطالة » يشكو ويقول :

« يا سيدي أقرض الشعر ، ولم تخلص لي الا لفسد واحدة مصرعة .. على ايها في اعتباري استباح السليم .. وبع نفسي ان سلم الشعر حال بالغ الإرتفاع ، وأنا هنا على أولى درجاته .. وإلى ان يبدو أنني لن أصل أبدا . »

فقال له يوكريت :

« ان قولك هذا لا يليق .. انه مهانة ولحقير .. انك وقد وصلت الى الدرجة الأولى من سلم الشعر يجفرك بك ان ترهب وتبعد .. فان الذي يلفته ليس بالنثر القليل ان جهنم الذي بدلت مجد عظيم .. هذه الدرجة الأولى من السلم يا بني ، تسبو كثيرا عن عالم الدهماء .. وما بدت قد وصلت الى هذه الدرجة حق لك ان تكون مواطنا في مدينة النيل .. وثاني ان ينسب اليها اساءة .. وتضاعف هذه المدينة لا يمكن ان يصحك عليهم محال .. الى ما حيث وصلت .. ليس بالنثر القليل .. وهذا الحمد الذي بدلت .. مجد عظيم . »

هكذا دخل كافافيس مدينة الشعر بعد ان رسم هذا العزاء لنفسه ووضح فيه - دون أن يدري - أسلوبه ومقام لحنه ، فلقد استمرت الاسكندرية بعد ذلك اطرا لجميع قته .

والإسكندرية عند كافافيس هي الزمان والمكان معا .. هي التاريخ منذ أنشئت الى أيامه ، لا يفهم مدلولاتها الظاهرة كما يفهمها معظم الناس وإنما يلبس أشخاصا وأحداثها أزياء وظروفا تضرب في أعماق التاريخ ، وسوف نرى بعد عودته من الأستانة الى الإسكندرية وأقامته بها الى نهاية عمره ، أنه يقضى حياته في أعماقها ، وكلما حدثته نفسه بمفاداتها لا تملأه افراده ، بل أنه يسلب نفسه الحركة ، ويهبها الإسكندرية التي تغلف حوله ولخلق عليه كلما أراد النزوع من اى اتجاه وفي هذا كتب قصيدة :

« المدينة »

قلت : « سأذهب الى أرض أخرى .. الى بحر آخر .. لابد هناك مدينة أخرى أحسن من هذه (يقصد الإسكندرية)
ان كل جهد أبذله فيها جزاءه عتاب ..
وقلبى بها .. ميت .. دفن ..
قالى متى .. تظل روحى في ذبول
كلما حولت بعصرى .. وأينما نظرت ..
رايت حياتى غرابا أسود وأظلالا .. هنا في هذه
المدينة التي تحطمت بها أرواح حياتى .. الطوبى
ودب ليها الصدا .. »

« لا .. لن تجد بلدا أخرى ولا بحارا ..
ان هذه المدينة مستقيمك مثل النظر ..
سنتطلى في الطرقات ، نلس التفرقات ، نل الأشياء ..
نلس الأحياء ..
وق نلس البيوت سوف يبيهر شعرك ..
وكلما حدثت السير لن تصل الا الى هذه المدينة ،
فلا تأمل في مكان آخر .. لا سمكة لك ولا طريق ..
انك ما دمت قد حطمت حياتك ما في كوكبك الصغير
لقد أصعبنا من كل رحاب الأرض .. »

هذه المأساة تصور أصالة الشاعر في معالجة القدر ، ومن ناحية أخرى تبين صراعه المكثوم الذي يدور بين روح تلهف الى أن تنطلق ومجتمع قاس متزمت يلبس ثوب الرهبان .. مجتمع لا يؤمن بالصرحة والحق بقدر ما يؤمن بزيغ الحق والبهتان .. مجتمع التجارة والكسب الكبير ، ذكاؤه اللوم وبضاعته الكياسة والتزلف ، والعيش على سطحيات الأمور .. مجتمع كرومر ذاهية الاحتلال ..

ان كافافيس لم يكن يضيق بالإسكندرية الا كما تضيق فتاة متحررة بأماها .. لقد كان يعشق الإسكندرية ، ولكنه شاق بعصرها الذي يعيش فيه ، كان يسعى الى المجد فيها ليخلد اسم أسرته ، هذا الاسم الذي تحتته الأيام يموت أفراد الأسرة تباعا ولكنه يرى ان لا خلود بغير المال في ميال ذلك الزمان

.. يرى من مجتمعه ضغطا يعيث أنفاسه ويعجب كيف يبتون من حوله هذه :

« الجدران »

« .. من غير عقل ، من غير راحة ، من غير حياة ، أقاموا حولي جدراناً عالية مضمخة ..
- اننى أبيع داخلها مستقبلا للباس .. لا أفكر في شيء ..
فان عقلى يتعلم هذه الجدران ..
- كيف لم أنبه عندما كانوا يقيمونها من حولي ..
لم أسمع - أبدا - صرا للنباتين !
لقد سجنوني عن العالم .. دون شعور .. »

وفي قنطرة هذا الشعور عاش كافافيس بعد أيامه ويكيها ، يقوم صباحا الى عمله متساقا في هسيام (الجنتلمان) ليؤدى واجبه مترجما للانجليز في تعتيش الرى قسم ثالث بالمدينة ، ويعسود ليقتبع في شقته وقد خلت الا منه بعد أن توفيت والدته وأخوته (الا «جون» الذي كان في واد آخر) ، يغلق الباب عليه والنوافذ ، ويغمر الشموع .. ليعيش كافافيس الشاعر على ذكره الشاذة ، يجتر لها من التاريخ شفيها ، وفي التاريخ والشعر عزاء وألى عزاء ، ولكن انى له أن يسبح .. ليس له الا أن يتذكر ويجتر ملذاته ، ثم يكتمها في أعماقه ولا يقين في تصادده طوال اعوام الوظيفة الا بأصداء بعيدة تشكو الوتابة :

« - يقب اليوم يوم آخر رديا .. ليس ليه جديد
ذات الأمور تحدثت واستحدثت مرات .. ولعبر طيننا
لحظات الرمان ، متشابهة لتعادنا ..
ويعر شهر ليسلنا الى شهر آخر ..
ان أمور اليوم هي أمور الآسى الملهة ..
والفد .. لم يعد يعتبر لدا .. »

بهذه الرتابة أكد كافافيس بقائه (استايسيا) سليب الحركة والإرادة والعالم من حوله يدور ، حتى العمر كأنه شموع :

« - أيام المستقبل تقوم أماننا مثل صف من شمعات موقدة
... ذاهية ، ذاهية .. شمعات فيها حياة ..
- وإيامنا الماضية تطف من ورائنا صف من شموع
خامدة مطفة ، القريب منها البها لا يزال يرسل دخانا ..
شموع بلردة ، ذاهية ، متهدلة ..
- اننى لا أريد أن أراها .. يحترق مراعا ، وانصرعلى
اشواطها الأولى ..
لهذا انظر دائما أمامى .. الى شموى الموقدة ..
- على انى التزمع .. لما أسرع ما يطول صف الوراء ..
وما أسرع ما تكثر شموى الخامدة .. »

ويزيد خوفه وتشدت وحدته وتتلظى شهواته المحرمة ويتذكر ويعانى .. يتذكر تلك المباهات

الخبثية - كما يقول تقاده من ذوى جلده - التي كان يروغ اليها خفية في جنح الظلام حيث يقضى حاجته من لذة غير مشروعة ومتعة محرمة ، ويتوب أحيانا ويقسم ، ويسجل القسم شعرا في قصيدة رائعة ، ثم يستسلم ويعود ، ويركض مهنطعا في ميدان الباطل .. ثم يثور ويتمنى أن يتقلب العالم وتنتفض المدينة ليعود عصر البرابرة ، ويقول في قصيدته :

« في انتظار الفزاة البرابرة »

- يا صاح! ماذا تنتظر ونحن هكذا نحتشد في ساحة المدينة
- ان الفزاة سيصلون اليوم .
- لماذا يجلس كبار المدينة دون عمل ، والقضاة لا يشعرون بالقوانين ؟
- لان البرابرة سيصلون اليوم فاية حاجة بنا الى القوانين .
- عندما يصل الفزاة البرابرة سيخربون هم قواتهم .
- لماذا استيقظت امبراطورنا هكذا مبكرا على غير عادته ،
- وجلس منذ باب المدينة الكبير في جلسة رسمية فوق عرشه وعلى رأسه التاج ؟
- ذلك لان الفزاة سيصلون اليوم ولا بد للامبراطور ان ينتظر كي يستقبل رعيهم استقبالا رسميا وهما مستعدون لسلهم الوثيقة الكبيرة التي في يده وفيها سجل طويل بالقباه ..
- لماذا يلبس رجال المدينة وتساوينا طيلسانهم وجببهم المطرزة واساورهم العنقرية بالجواهر ؟
- لان الفزاة سيصلون اليوم ومنزل هذه الاشياء ينهر الفزاة
- لم لم يحضر اليوم شعراء المدينة وخطبائها الصالح ؟
- لان الفزاة سيصلون اليوم .. والفزاة يشعرون بالالفة والنعامة .
- ما هذا يا صاحبي ؟ لماذا وجبت التواضع وبقية النفاق ؟
- لماذا يضطرب الناس ويتركون السلطة التي يسيطرونهم مطروحين ؟
- لان الليل قد دخل ولم يات الفزاة .. ان احد الحراس جاء من عند الحدود يقول : ليس هناك فزاة
- والان ماذا نعمل بدون فزاة ..
- رما كان الفزاة حلا ..

لو ان اللورد كرومر الذي تحكم في مصر زمنا وابتنى مداهما ونشر في انحاءها الفرقة والفساد الخلقي تحت ستار دعايته الدائبة بأنه انما يطبق القوانين الحضارية والمدنية في مصر .. لو كان تنبيه الى قصيدة البرابرة التي كتبها كافافيس في ظل حكمه وترجمها للمهندس الرى الانجليزى الذي يعمل تحت امرته ، لاعتبرها سهما مسددا الى صميم تلك المدنية الزائفة ، ولقضى بفصل كافافيس من وطنه وربما كتب له النفي حينئذ من الاسكندرية .. ولكن القصيدة كتبت تحت انوف الانجليز ومرت في روحهم مرور الشعاع الخفى ، بل ان الناقد الانجليزى الكبير فورستر - وكان صديقا لكافافيس - أعلن اعجابه بقوة الخلق والبناء في هذه القصيدة، ونشرها بعد ذلك في لندن ضمن ما نشر من اشعار كافافيس .

كان كافافيس يؤمن بنظرية التدهور عند حد الشبع ، وتعلم من التاريخ أن الكفاح يعنى الحضارة ، وان الترف الذى يعقب كل حضارة يؤول حتما الى الانهيار ويبشر بقرب الزوال ، يصدق هذا على الكائن الحى كما يصدق على الجماعات الكبيرة والحضارات .

وكافافيس الذى عاش الاسكندرية بال طول والعرض والأعماق لم يكن تحت شموعه منعزلا عن العالم عامة ، والاسكندرية خاصة ، الا الانعزال البدنى ، اما روحه فكانت تطوف وتحوم .. لا يفوتها صغيرة ولا كبيرة ، يقرأ جميع الصحف ، والكتب القديمة والحديثة ، ولا يترك ذلك دون تعليق يدونه ، ووجدت لديه قصاصات بالغة الكثرة محكمة الترتيب .. حتى مؤتمر الشعر العربى الذى اختبر فيه شوقى اميرا للشعراء كان له فيه ضلع رغم رفضه تلبية الدعوة بالسفر الى القاهرة واكتفائه بأن يدون رأيه المشهور الذى يشرح فيه خليل مطران اميرا للشعر العربى بعكم أصالة فنه ..

وحتى ابراهيم الوردانى الذى اغتال بطرس غالى باشا لأسباب سياسية ، لم يتأثر كافافيس ويكتفى بالسكوت ، بل دون دمعاته الحارة على هذا الشاب الذى حلت في سبيل ميده ووطنه . والمدنية التي يتشدد بها اللورد كرومر ويردد الأذنان تشدده طائفتين لم تكن الا جسيما تشقى به دس كافافيس ولا نعمته اوجاعه الخاصة من ان يستفيد بالنار من السم ، وأن يتلف الى البربرية ان تعود لتلقى هذه المدنية الزائفة .

ولكنه يصنع ذلك بأسلوب كافافيس ، الحريص ، الرامز ، الذى يستعير آراء التاريخ ويصاخم في اللامكان .. ان حربه وصوره بصفة عامة لا تمسك بالاصابع .. ولكنها تنساب دائما - كالشعاع - في الزمان .

هذا هو أسلوب كافافيس في جميع قصائده ، وخاصة في تلك القصائد التي عالج فيها كنه لادته ، يلبسها ثوبا من التاريخ تبررها وتشفع لها وتزكها .. فعشق الجنس - كان ذات يوم مشروعا وكان مصدر زهو وافتخار ، وله في التاريخ القديم في آسيا وأوروبا وعند الافريق والرومان اشارات طويلة للباحثين ..

لهذا نرى ان التاريخ في شعر كافافيس انسب اطار تتحرك فيه حريته وسيرته وفيه التبرير والشقاء .

« خطوات »

- على مرير من خشب الإنوس مزين بنسود من مرجان
- بنام « نبرون » مستقراً في التماس .. ساكناً مطمئناً ..
انه عظيم في سطره اليق .. جميل في فتوة الشباب .
- وفي القاعة المرمرية .. وهي مسند نبرون - في اسفل حجرة
نومه .. يستند قاع الكهنة .. ويرجع الية الدار « الأصنام »
الالهة الصغار وتخييه أحسادها الصغيلة .. لقد سمعت
هذه الالهة دوياً رهيماً .. بعدد السلم .. خطوات
جديدة نزعزاع السلم .

- الالهة النعيسة في حلق .. انها تغتبل وتلقق .. متداخلة
في بعضها البعض - الى غور المعبد .. براحم كل منهم
أخاه ويتعشر فيه ويسقط الآله منهم على الآخر في فرغ .
- ذلك لان الالهة ادركت اى دوى هذا ..
لقد عرلت انها خطوات لبرونى (آله العقاب)



القصيدة كما ترى سهلة يسيرة ، ولكنك لن
تستطيع سبر فورها دون أن تراجع عصر نبرون
بأكمله ، وتناقش بينك وبين التاريخ كيف ضاع
سلطان الآلهة وسلطان النظر نها مفزعا على ساحة
البطش والبهتان .. وكيف استطاع الإنسان أن
يستعيد ربه .. وفي مثل ذلك كلام كثير .

لقد نفت معظم النقاد أكثر ما التفتشوا الى
الشذوذ الجنسي عند الشاعر ، مع أن الشاعر هو
الذي كتب لهم ذلك بنفسه بعد أن اعتزل الوظيفة
وتحلى من قيدها الى سن الستين . وبعد أن أصبح
الفرد الوحيد بهم من أسرة كافافيس العريقة - الذي
على قيد الحياة ، وبعد أن تغيرت ظروف كثيرة ،
واستجدت ظروف ، وبعد أن زال أكثر الصارفين
والأصدقاء ، وبعد أن شغقت أحوال القرن العشرين
بما لم يشفع به القرن المنصرم من التحفظ والحرس
والكياس ، مما جعل الشاعر يفك قيوده وينفع
أوزاره ويستبدل (الكرافات) الأنيق بالكوفية ..
ولم يعد ثمة داع للكي والتمشيط .

حينئذ ولعشر سنوات تالية (الى يوم وفاته في
ابريل ١٩٣٣) خلق (الجنتلمان) ق . كافافيس
المذمار ، وبدأت قصائده تلتفظ بمكون لذته على
الذكرى لا الممارسة .. فقد كانت هذه (موضة)
العصر .. بودلير في فرنسا ، وأوسكار وايلد في
انجلترا ، وغيرهما كثير .. من العلماء ابنج ،
فرويد ، مارشال ، مول ، مارلون ، ماري ،
ليخت . ومن الأدباء بترل ، ويتمان ، بروس ،
اندريه جيد ، دي لامار ، لورنس ، أناتول فرانس ،
وولف ، اليوت ..

واذا كان التاريخ بالنسبة لكافافيس اطارا
ومجالاً فإن اختياره « للابجراما » .. (وهي
القصيدة القصيرة الشديدة في الإيجاز والامتلاء)
توفيق آخر لسوق شعره .. فقد كانت قصائد
عصره تميل الى الانسياب والإسهال مع الإفراط
في الموسيقى وحلاوة التعبير ..

جاء كافافيس ففاجأ الناس بالقصيدة القصيرة
.. وقد تكون أربعة أبيات ولكنها محكمة الامتلاء
.. في كلمات نابضة .. خرساء مكتومة الرنين ولكن
لها وقعا شديداً وتنبها ، نادرا ما يسوق وراء
الاسماء نعوذا بل يترك الاسماء « جافة » عارية ،
وغالبا ما يختارها أسماء شائعة كالجدران والتوافذ
والطوب .. ويجهتد في نقلها من سوق الحياة
بغبارها وحرازتها وفنايتها لتحل في قصيدته مكانا
مصبدا يدفعك دفعا الى الوقوف عندها وقفة
طويلة .. ان شعر كافافيس ليس في داخل قصيدته
بقدر ما هو في نفسية قارئه ..

وأقول (عند قارئه) لان شعر كافافيس من ذلك
النوع الذي يقرأ ولا يسمع .. كأنه حديث صري بين
الشاعر وقارئه .. وكلما تكررت قراءة القصيدة
تفتحت في النفس نوافذ جديدة تزيد المشاهدة
بين القصيدة وقارئها .. وكما بان القصيدة عند
كافافيس تعتمد بنسبة كبيرة على شخصية القارئ
ووجدانه، نراها تعتمد بنسبة اكبر على عقله وقديره
وسعة اطلاعه .. بل هي تدفع القارئ دفعا الى
زيادة الاطلاع .. والاطلاع في التاريخ بصفة خاصة
واستبطان مكنونه وفلسفته .. يسوق الشاعر
القصيدة بكلمات الشارع والمنزل والسوق .. في
يسر ليس بعده يسر من الناحية اللغوية وفي نظم
يبدو قريبا من النثر بحيث يعينك ويوفر عليك مشقة
البحث اللغوي .. ولكن كلمة واحدة في القصيدة
قد يكون فيها مفناحها الذي يضطرك اضطرارا الى
ان تقرأ عصره بأكمله لتدرك المرمى البعيد الذي يهدف
اليه الشاعر .. وحينئذ يمكنك ان تعرف قيمة
فنه .

ان نقادا كثيرين - وخاصة من اليونانيين -
ظلموا الشاعر لتعجلهم في نقده ، لأن أكثرهم وقف
عند نص القصيد وهم لا يدركون أن قصائده ليست
في الواقع الاحلاقات مفاتيح لاشياء بعيدة خارجة عن
القصائد .. خذ مثلا قصيدة :

مدرسة الاعتراف والانسياط النفسي التي لم ير كافافيس بدا من أن يدخل ساحتها في سنواته الأخيرة ، ومع ذلك فإن حرصه القديم جعله يقف في الاعتراف موقفا وسطا ، متشيعا من حصوله الفعوض .

والغريب أن نقاده الذين عاصروه وتحدثوا معه واستخبروه حقيقة نفسه دون أن يظفروا منه شئ من القول والتصريح ، هم الذين شرحوه بعبد موته تشريحا نفسيا فيه كثير من الأحكام المطلقة والتقرير . يقول عنه مالتوس :

« ولد كافافيس كما مات عجوزا مرفقا له نظرة مازية دائمة ، في شعره وسلوكه كثير من الحرص والوعي . لم يذكر المراه في شعره ، وإنما اشد بالذلة البدنية وتنويع الجسد . أسلوبه وكأني منسج على الضيق الاجتماعي . . . وقد لاحظ أن مشاكل الناس عليهم ، فرأى بذلك أن يتحدث من نفسه في انتصاب وتركيز حتى ينتبه الناس اليه . . فكانه يبار كهرى متقطع يصفق . . وشره لا يجري مع تيار البشرية ، وإنما يقف كالسد يوقف الناس برلينته الأخرس . . »

هذا كلام جميل من الناقد مالتوس ولكننا كنا نتوقع منه كنانة لا يلقى أحكاما وإنما يضع أصابعنا على مفاتيح فنه .

ولقد حاول ذلك الناقد « تيركاس » فلم يأخذ كافافيس إلى المشرحة ، وإنما جبه حاف في بيئته وعصره . . في الاسكندرية في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل العشرين . . والحق أن « تيركاس » بلبل مجهودا كبيرا في سرد تاريخ الجالية اليونانية بالاسكندرية ، وقسمها عصرين : عصر ازدهار وعصر انهيار ، ووضع كافافيس في هذا الاطار ، وبين أنه لم يكن شاعرا سلبيا وإنما شارك في الحياة على طريقتيه ، واضطر تيركاس - وأكثر كتابه حملة على أخطاء جاليتيه - أن يمتسف الرأي أحيانا ، وأن يتلمس في عنف أية إشارة في القصائد لها صلة قريبة أو بعيدة بحالة من حالات الجالية وظروفها . . لكن والحق يقال أن كتاب تيركاس في كافافيس يعد ذخيرة كبيرة في تاريخ الجالية اليونانية بالاسكندرية وفي تاريخ كافافيس - وهو الكبير - جدير بجائزة الدولة اليونانية التي ظفر بها .

ونجد أصدقاء لنقد كافافيس عند بيريديس ، والبيرسيس ، وباليوراكيس وغيرهم بالاسكندرية ، كما أن هناك باليونان أصداء أخرى عند باباتوتسو ، وبيراثي ، وكستوبولوس ، ونونوس وغيرهم كثير . . حتى الثقات بالاماس غريم كافافيس ونسده ونفيضة في الفن والأسلوب نجد عنده نقدا لشعر كافافيس فيه احساس بالمرارة والخطر .

ولعل أنسب ما نختم به هذه المقالة هو نقد الشاعر لنفسه وتبيان منهجه . . فكافافيس في أول عهده بالشعر يقول :

« لا يعني إذا ما الشتاء جيم ، واكتسح الضباب والصقيع والفيوم ، فلي تلي ربيع وبهجة صادقة وبسمة ذهبية الشاع . . في قلبه أتشودة حب دلفها يذيب الجليد . . »

ويقول في أواخر حياته عندما كثر اللفظ حول فنه الجديد :

« انني شاعر غير قدير المنزعة . . انني شاعر جبري ، لا يشرعني أن اعتمد على الوعي وهمسات الحس والتفكير ، ونسول القوس . . أنا شاعر أكتب من وهي أدراك . . أعني ما أقول ، وأقن ما أسمع ، ولهذا أحر التجربة تقميرا كي أستعصي روحها خيرا خالدا . . »

ويختتم حياته - وقد دب السرطان في حنجرتهم بهذا الرأي :

« ولدت ولي موعيتان : أكتب تاريخا ، وأنظم شعرا ، وإذا ساءت نفسي : هل خلقت لكاتبه القصة ؟
 ترد مرة أصوات في ضميري وتقول : لا .
 وأعود أسأل نفسي : هل خلقت لكاتبه المسرح ؟
 فيرد حسنة وعشرين صوتا في ضميري تقول : لا .
 وعندما أسأل نفسي : من حق لكاتبه التاريخ ؟
 أسمع مائة صوت تقول : نعم ، هو ذلك . »



ولشعر قصيدة لكافافيس ، وهي التي كتبها دون أن يقرأها ، فقد بلغ السرطان صوته ، يناقش فيها مذهبه نفسه التي طالما وددها طول حياته بأنه وثني الروح مسيحي الفؤاد . . ولكنه في هذه القصيدة يرسم نهايته على المسيحية بالرغم منه وكانه أحس بالضيق فيقول :

« في ضواحي أنطاكية »

« لقد احترنا في أنطاكية عندما علمنا بما فعل يوليانيوس . . لقد رفض أبولون النبوة في مريد دافني إلا بعد أن ينظفروا معبد . . لقد ضايقته جيرانه الأبرار . . فلي دافني كثير من التورود ومن بيننا قبر لافيلاس الشهيد المسيحي الشهير . . وصرغان ما نادى الإمبراطور يوليانيوس بيش هذا القبر فار أبولون لا يطبق أن يرى معبد . . لا نطقا . .
 - أحلنا القديس ودناء في مكان بعيد مكال تكريم وتقديس . . ولكن لم طليت التيران أن شيت في المعبد واحترق . . واحترق معه أبولون ، والقلب الصنم رمادا لا يصلح إلا لكس وحج جور يوليانيوس . . وأشاع في الناس بأن الحريق من فعلنا - نحن المسيحيين . .
 فليل ما يشاء . . لم يعم على هذا العمل برهان . . فيقول يوليانيوس ما يشاء . .
 المم أ يوليانيوس أزعق روحه غيلا . »

والبيت الأخير من القصيدة « كشف حساب » لحياة الشاعر في كلمتين . .



أصيلة لقضية للشاعر اليوناني
السكندري كفافيس

للشاعر: عبد العليم القبانى

هناك مع الفل والوحدة بعيدا بعيدا عن الضجيج
على مقعد فيه ما في المكسنة صدى نعمة وصدى شقوة
أمام خوان علاه الوجوم كان قد تجعد من وحشة
نهاوى عجوز تهافت منساه حواليه في حسرة مرة

وراح يفكر فيما مضى ... وفي عمره .. كيف ولى وراح
السم يك يملك عزم الشباب اذ الفجر .. هز جناح الصباح ؟
السم يك احسبه بالعباءة .. يبيح اذا شاء ما لا يباح ؟
فما باله .. كيف لسم يتبه سوى الان .. كيف لوخر الجراح ؟

احقبا مضى عمره .. كله واجدب حتى رفيف الأمل ؟
احقبا طوته رياح الخريف ونابت به شرفات الأجيل ؟
.... ورائت على سميه القيسوم فندم في رغبة من ملل
واطبق جفنيه فوق الرؤى له الله .. اى شباب قتل

له الله من حكمسة لم تدع بأيامه لحظة من مرح
اطاحت باعلامه المؤسسات واودت بفيشاده والقبح
لكم ظل يخشى جهيم المصير الى ان بدا بابسه وانفتح
فيا للسراب البعيد المدى ويا للغنى .. فسللة لم تتج

وغمام الزمان وغمام المكان وغامت رؤاه وغمام الطريق
ولف العجوز ضباب كتيب تراعى به في مدار عيسيق
ودار به صمته فاتحنى بيت الهموم الخوان الغتيق
ولكنه .. لسج في نومه له الله .. يا ليتسه لا يفسق





”حديث مع“.....

الساحور انتبه

● هل يسي ذلك أنك مؤمنة بحق ؟

— أتني لا أؤمن بدين معين .. ولكن الدين مهم جدا ، وفي رأيي أن الأديان كلها حبيبة .. محمد والسيح وبوذا وكلهم أنبياء وكلهم أتوا بطبيفة ، وهذه الحقائق كلها ثابتة في جوهرها وأن الخلف في تفاصيلها ، وهذه الحقائق بلا شك لعبت دورا هاما في تلويع البشرية وفي تاريخ الانسانية . والدعاية مهممة للانسان ، ولكن من الأسف حقا أن يعلى الناس يشتملون بآيهمهم بالغرم من أن تصرفاتهم في الحياة تتم من أنهم بلا دين .. وهذا ما أرجو أن أثير عنه في كتابي الأخير .

● هل تعتقد أن عدم الإيمان الذي تتحدثين عنه هو السبب في مرض العصر الذي تكلم عنه سارتر وكامو ومورافيا ؟ — هذا مرض قديم جدا وليس مرضي هذا العصر ، فقد كان موجودا في أيام شكسبير وقد وضع ذلك جيدا في « هملت » والفراق الوحيد أنه في هذه الأيام قاهر بشكل أسوأ ، وأما شخصيا لا أحس بهذا السام أو غيره من غروب هذه الإنعاش التي يتحدون عنها .. وذلك لأنني أؤمن بالأمل .

● هل هناك أمل ولم أخطر الليرة والموارخ ؟

— أنا لا أخاف الليرة لأنه ليس هناك شيء يمكن أن يفسد الحياة . أنني أفضلهما من الغناء الذي يحكم العالم الآن . أن القنبلة اللورية نتيجة من نتائج هذا الغناء . لو أن الناس كانوا أكثر ذكاء لفكروا في أشياء أهم من ذلك .. مثلا الأثري كانوا لذكاء فلقد اكتشفوا سر الليرة قديما ولكنهم لم يهتموا بالبحث فيها أعني من ذلك .. وكانوا يهتمون أكثر بمصير الإنسان .

● هل أغم من هذا أنك ترين أن العمل الفني لابد أن يهتم بموضوعات معينة ؟

— اعتقد أن العمل الفني دائما أخلاقي وجميل .. أخلاقي من حيث موضوعه ، وجميل من حيث شكله ، وهذه وحيدة لا تتجزأ . فلا يمكن التفرقة بين مضمون العمل والعمل ذاته ، وهذه الحقيقة فطن إليها أرسطو وغيره عنها الشاعر الإنجليزي « كيتس » أحسن تصوير في قصيدته « الإله الأفريقي »

روما : من عبد النعم سليم :

كان مومدي مع الساموراته في الساحة الخامسة تماما ، وكنت قد تركت زوجها الكاتب الكبير البيرو مورافيا بعد أن اتصل بها وألقى لي على هذا المودع ، ألقى طريقى إلى سؤل القصص المشهورة كنت أفكر في أمرها طويلا وكيف أحسنها لي لنفسها مكانا بعيدا من زوجها لتكتب ..

ووقعت أمام المنزل رقم ٤٦ في شارع نابولي . وهو مبنى شيع الصابون في روما . وسألت من لفتتها فقلنا لي : آخر شقة .. فأخذت أصعد السلالم حتى وصلت إلى الدور

قابلني الساموراته بإتسامة وعدت بيها مرحبة .. وكانت الحجر التي جلست فيها عبارة عن ستوديو فني ، لرحلات رتيبة تغطي الجدران ، قالت لي فيما بعد أنها هدايا من أسدائها الفنانين ، ومكتبة كبيرة ، وعلى « الجرافتون » موسيقى « باج » .

والساموراته ليست صغيرة السن ، وليست أيضا جميلة ، وشعرها قصير غير منظم ، وكانت ترتدي بطولنا ، قلت لها :

● الواقع أن معلوماتك منك قليلة وأحتج أن أقول أن التاريخ العربي لا يعرف منك شيئا كثيرا ..

— هذا طبيعي جدا لأن المشكلة في الأول وفي الآخر هي مشكلة الترجمة ، فأنا شخصيا لا أعرف شيئا عن الأدب العربي وطبيعي بالتالي لا أعرف التاريخ العربي شيئا عنه وأنا أأمل أن أقرأ أديكم ويقرأ العالم العربي كتبتي لأنني اعتقد أن الأدب إنساني ، وغير محلي وكلما أنسى جمهور الأدب اتسعت وجهة نظر الأديب نفسه .

● الملاحظ أن إنتاجك الأدبي قليل فلم يظهر لك حتى الآن إلا روايتان كبيرتان .

— أولا القياس في الحكم على العمل الأدبي ليس بطوله أو بكثرته ولكن الحكم عليه هو بقيمة العمل نفسه ، وعلى الموم فأتنا حاليا أكتب رواية لثلاثة موضوعها مشكلة الدين أو بالأصح مشكلة عدم وجود إيمان ، وهي من صبي إيطالي في وسط عالم بلا دين .

● **Frederick urn** : تألف ليلة وليلة مثلاً كتاب من أروع ما كتب في العالم وبها تفكرت المصور وتغيرت القيم الفردية الاجتماعية فان قيمته بالية ، ولا يمكن أن نقول أن موضوعه لا يعني اليوم لأنني مثلاً ماركسية - لو كنت ماركسية بالفعل - هذا من حيث موضوعه ، ولا يمكن أن أصمم بالفالفة وأشرعها ، كما يفصل أسئلة اللغة ، وأرجعها إلى أصولها ، فالعمل كائن في كالورج والجسد لا يمكن التفرقة بينهما ، وعلى الناقد أن يفهم معنى الكتاب كله ، أن الأسلوب ينبع من المصالح لا من التكتيكات الموصومة ، ولا يمكن للكتاب الذي يرى الحقيقة أن يكتب بأسلوب رديء ، وبالتالي لا فرق بين الجمال والعفوية .

● هل المهم من ذلك أنك تتنصير إلى مدرسة ت. س. البرو ؟

● ليس لي مدرسة خاصة أتصلي إليها .. أنا مدرسة

بمفردي ..

● جازر جداً ألا يكون لك مدرسة خاصة وأنتك مدرسية بمفرده ، ولكن هل هناك شيء ما تؤمنين به ، ولتؤمنين به ؟ ما موقفي مثلاً من الانترام .. ومن التزام سارتر بوجه خاص ؟

● أن أهم التزام للكتاب أن يقول الحقيقة ، وكل حقيقة - مهما كانت - مجالها الكتابة وهذا لا يمكن أن يتم دون الحرية والحرية المطلقة ، فيجب أن يكون الكتاب حراً ، وكل كاتب جيد ملتزم وكل كاتب رديء غير ملتزم .

● هل تريدني تطبيق هذا الرأي على الشعر أيضاً ؟

● أم لا أفرق بين النكاح والشاعر ، فكل من استطاع أن يستخدم الكلمة كأداة للتعبير من رؤاه *vision* ومن توصيل (الحقيقة) كما يراها إلى غيره من الناس فهو شاعر ، ولا يهم أن كان يكتب ذلك في إطار ما سمونه نثراً أو ما اصطلاح على تسميته بالشعر ، وأعتقد تعرف أن كلمة شاعر *poet* عند القدماء كانت تعني « نبي » فالتري كيف أن المسألة أوسع من أن نربط الكلمة بالكلام المنظوم فقط . إن كاتب القصص القصيرة شاعر ، وشيكوف أكبر دليل على هذه الحقيقة ، وكاتب الرواية شاعر ، وكاتب المسرح شاعر ، وقد بدأ المسرح أول ما بدأ بالشعر .

● فطرت لك مجموعة قصص لمسرحي في غرب ميكل ، فلماذا لم تنشرها إليها ؟ وهل تترجم هذه المجموعة إلى الإنجليزية أم لا ؟

● بعضها ترجم ، وأن كنت شخصياً أفضّل أن أترجم ، ولأنني لا أكتبها في مرحلة مبكرة من حياتي ، لربما لم يكن قد توفر لي فيه النضج النفسي ، ومن باب أولى النضج الفني ، ففسد كتبها في سن الثامنة عشرة وهي سن لا اعتقد أن الإنسان يستطيع أن يصل فيه إلى حقيقة ما ، من العالم الذي يعيش فيه ، كنت مملوءة بالهوس فلا وبالشاعر الشخصية الفردية ، وهذه الشاعر من شأنها أن تعجب الحقيقة من الإنسان ..

● وهذه « الحقيقة » هي في نظري القياس الأول الذي به نحكم على الكتاب .

● أرف أيضاً أن كتاب الأخير « جزيرة أرتود » أشجع فيلمًا سينمائيًا ، فما رأيك في الفيلم ؟ هل حافظ على فكرة السمة ؟

● الفيلم كان جيداً جداً ، وإن كان المخرج لم يلتزم بعرفية الرواية ، ولا اعتقد أن ذلك في استطاعته لأن مجال السينما يختلف من مجال الرواية ، فالمخرج في روايته اختار شكل البطل وحده شخصياتها بصورة تختلف كثيراً عن الصورة التي رسمتها ، ولكن هذا لم يفسد من الفيلم ، بل حصل على الجائزة الأولى في مهرجان « سبستيان » لفسبينا .

● بمناسبة الحديث من السينما ، لاحظت أن السينما الإيطالية أكثر تفعلاً من المسرح قبل هذه الملاحظة صالحة ؟

● فعلاً ، فلدينا مخرجون وممثلون ممتازون يعملون في مجال السينما ، والمسرح في الواقع يحتاج لجمع متكامل أي لابد من وجود انسجام بين الأفراد ، المسرح الناجح يتطلب أن تكون هناك قيم متفق عليها بين الكتاب ومستمعيه ، ففي أيام الأفريق مثلاً لم يكن هناك أي اختلاف على مفاهيم من الآلهة ، أو على

مفاهيم من القصص التي تدور حول الآلهة ، كانت هناك تقاليد تكون الأثار الذي يتحرك فيه الكاتب وشخصياته وجمهوره .. ويلاحظ أن عقيدة المسرح وجدت دائماً في مثل هذا المجتمع كالتجربة أيام شكسبير ، وفرنسا في القرن السابع عشر ، والمسرح الأنثوي بطبيعة الحال .

● معنى ذلك أن العالم المسرح الوجود لئلا الآن في فرنسا وإيطاليا وأمريكا .

● في إنجلترا وفرنسا توجد ثقافة معينة توحد بين المفكر الناس وبين فيهم ، فهي تقوم على التقاليد والقيم التي كانت سائدة في المجتمع ، أما في أمريكا فالمرح مذهب فقط بالنسبة للكتاب الذين نشأوا في بيئات لها تقاليد مثل تيسبي وليامز فهو من الجنوب حيث المجتمع هناك له ملامح إنسية وتقاليد متوارثة .

● وكذلك في روسيا : المسرح ناقص أيضاً ، لأن المجتمع له قيم واحدة ، والمستوى الثقافي رفيع .

● وهنا في إيطاليا لا يوجد هذا المجتمع ، وهذه التقاليد التي تحدثت عنها بالنسبة لإنجلترا وفرنسا وأمريكا وروسيا هذا بالإضافة إلى أسباب أخرى مادية ، مثلاً ، أن أحسن الناس في إيطاليا هم الفقراء لأنهم متعلمون ولديهم أحساس ، والمسرح مرتع الثمن ولديهم إليه الانقياد عادة ، وهؤلاء ليست لديهم حساسية للمسرح ، وهذا يسهل للمشكلة بطبيعة الحال .. فالمشكلة أعمق من ذلك .

● ولكن كان لديكم بيرانديللو وهو كاتب مسرحي ممتاز .

● لا اعتقد أنه غيّر بالصوره التي يتعدلون بها شيء ، وحتى لو فرضنا أنه غيّر بعض هذه الصورة فلا يستطيع كاتب أن يعطي المسرح وجهه .

● أذن من يبيح من كتاب إيطاليا ؟

● أهم كتاب الآن في إيطاليا هم الشعراء مثل بارساني *Bassani* ، وبازوليني *Bazolini* وإمبرو سابا *Umberto Saba* ولو أنه قد توفي من عدة طويلة إلا أنني اعتبره أعظم شاعر في تاريخ الأدب الإيطالي .

● ومرواية ؟

● أصعب معجبة به .. !

● إذا كان لا يمسك .. ألم بتأثر به ؟

● على الأطلاق ، لم يتأثر أحدنا بالآخر ونحن الاثنين على التقيس تماماً ، وعلى العموم أعجبت كتابه الأخير « السام » وهو أن لم يكن أحب الكتاب إلى فإنه كاتب فدير ، وإن نجاح ليس شرطاً دلالاً على جودة الكتاب أو الكتاب ، ولكن مورافيا يشد من هذه القاعدة فهو مثل للكتاب الجيد الناجح .

السأ مورائته

- من أشهر كتاب إيطاليا الروائيين
- كتبت أول مجموعة قصص قصيرة في ١٩٤٢
- كتبت روايتها الأولى « بيت الكذابين » عام ١٩٤٨
- وترجمت إلى الإنجليزية . وقد حازت هذه الرواية جائزة Viereggo وهي جائزة أدبية هامة في إيطاليا .
- نشرت روايتها الثانية جزيرة أرتود *Arturo's Island* سنة ١٩٥٧ ، وقد حازت هي الأخرى جائزة Strega وهي أكبر جائزة أدبية في إيطاليا ، وترجمت هذه الرواية إلى اللغة الألمانية ثم إلى الإنجليزية والفرنسية ، وقد ترجمت بعد ذلك إلى حوالي ١٥ لغة وأخذتها قصة لسينما ليحصل الفيلم على الجائزة الأولى في مهرجان سبستيان .
- عمرها ٤٢ سنة .
- زوجة البرنو مورافيا .

بين

عالمين

للشاعرة : وفاء وحيدى

دقت الاجراس تنبى ان عاما قد مضى ..
مر كالاطيف ..

كالاحلام ..
كالفيمات فى صيف الكنازة ..

مر بطوى ذكريات غاليات ..
ومضى ينثر فى النفس شجونه ..

مر عام .. والاماني الجميله ..
كلها نامت على صدر الزمان ..

كلها نامت ..
كطفل راكد الامال مسلوب الامان ..

مر عام ..
ليت ما مر يا قلبى سدى ..

ليت ما سار يا قلبى على غير هدى ..
مر عام ..

تاه فى درب السنين ..
كان بعضا من حياتى ..

اين هاتيك الحياه ؟
ضمها الماضى الى عمر الفناء ..

سافها للوصف فى ذات مساء ..
لا صدى يسمع او لمح ضياء ..

لا ، ولا عذب شفاء ..

دقت الاجراس تنبى .. ان عاما قد مضى ..

ثم اطفأت الشموع ..

كانت الاضواء تبكى ..

لم تبكى ؟

سكبت آخر دموع ..

ودعت آخر شمعة ..

من شموع ذابلات ..

كلها عانت بصحراء حياتى ..

اكتت من عامى الماضى ..

وضعت ذكرياتى ..

ذكرياتى ..

كلها نامت باحضان الشموع ..

حبست دموعا فزيرا ..

وبكت دون دموع ..

ثم امسكت بشمعه ..

شمعة فيها حياه ..

نبضت فيها حياه ..

شمعة العام الجديد ..

اتها بعض حياتى ..

لم اعشى هذى الحياه ..

انما امل فيها

املا حلوا واحلاما سعيده

غمرت هذا الوجود ..

وصلت للاحدود ..

مر عام ..

واى عام جديد ..

فيه املى الامنيات ..

من رؤى اسعاده ..

وعلى اوتاره ..

يعزف الكون ارقى الاغنيات ..

وانا ارقد فى دفاة المنى ..

واغنى اغنيات الكون صبحا ومساء ..

وفؤادى كله شمو وفرح ورجاء ..

برؤى العام الجديد ..

هكذا ودعت عاما ..

وانى العام الجديد ..

خالصا من قيده ..

رائضا فى مهده ..

مشرقاً مثل دعابات الوليد ..

باسم الصبح ..

ندى الفجر ..

شغاف الاصيل ..

كل شيء فيه رقرق جميل ..

ها هو العام الجديد ..

واتا بالشوق والامال اهنو للجديد ..

ولقد تجلت هذه الماني في منح زواجر الدولة التقديرية
لعام ١٩٦٦ إذ بدأ فيها تقدير الدولة لجهود جيل التي عليه
عصره انبعاث وقرض عليه تفسيات وشغله مهام نازدت منسند
البعض طائفة الإبداع ..

وكلمة استعرضت أروا لهذا الجيل ذكرت كلمات المازني :
« لقد مضى الحدث أن يكون مصر مصر مبدع وبني ينسحق
انتاؤه يقطع هذه الجبال التي تعد الطريق وتؤوية الأرض
لي يأتون بعدهم .. فليدع الحلود ولنسحق كم شبرا مهدنا
من الطريق .. »

وما أضيق هذه الكلمات على بعض رواد جيسل الفنانين
التشكيليين التي ظهر في عشرينات هذا القرن ، والذي كرمته
الدولة في اسم « محمد حسن » حين منحه جائزتها التقديرية
التي لم تذكره حيا ..
هذا جيل ولد على أرض صلبة ، وكان عليه أن يشق طريقه
بيده دون تجارب قريبة تستد ..

أول العناصر التي تعين على تقديره هو استظهار أوضاع
الفنون في مصر حين نشأ .. فلا كانت عليه ؟ وما هي الماهيم
الفنية للمصر ؟

لقد كان مصر خط متصل من الحضارة الفنية الخالدة ..
تراث مصر قديم عمره أربعة آلاف عام ، وتراث أسلافه عمره
ألف عام ، ولكن معارك التخريب التي طغت معاصم الروح
الضرية حجب هذا التراث العظيم فحين بدأت الحياة الفنية ،
كانت بنائها ميلانا جديدا غربيا على هذا الماضي .. بدأت مع
احتكاك مصر بمظاهر الحضارة الغربية ، ففي سنة (١٨٩٠) وهي
السنة التي شهدت مولد مختار ويوسف كامل وسليمان مولى
محمد حسن بام ، أقيم أول معرض للصور بدار الأوبرا .
وسبق هذا المعرض قدوم بعض الفنانين الأجانب مثل ب. توار
الفرنسي ، وسولوا فورسبلا الإيطالي ، وفالنت ، وروالي الكيناني ،
ويوجينوف الروسي .. . اسم هذا المعرض معارضة ليجمع بعض
أعمال هؤلاء الوافدين .. وسهد الفاهرة لوحات تمثل للعالمين
والإحرام وسرقا ملتبنا بالظلم ، متعبا بالحدود . وتعاقب
المعارض ، وأخذ الهواء تتكون بالأساليب أكاديمية يدرسونها
على أيدي هؤلاء القادمين ، حتى أنشئت مدرسة الفنون الجميلة
سنة ١٩٠٨ ، فكانت أصدادا لهذا الخط من التعليم الأكاديمية
الوافدة ..

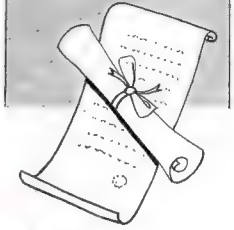
وعندما أقيم معرض الصور المصري سنة ١٩١٩ الذي مثلب
فيه العناصر المصرية كان بداية متواضعة أشبه «بمصر» (العروسيين)
في الشعر .

ولقد ميرت الكتابة « م » في قيمة هذا المعرض ورسمت
صوره لبداية النشاط الفني إذ كتبت :

« لقد أضيف إلى الأحداث المزعجة التي ملأت الذمة القارة
في هذه الأيام موضوع لم نألفه معه اجتماعنا .. موضوع
المصور الجميلة . لم يكن في هذا المعرض شيء ما هو منقول من
طبيعة مباشرة أو مبرر من انكسار شخصية إلا رسمان النسان ،
إلا أن من الرسوم المسوخة من رسوم موضوعه وفوتوغرافيات
ما كز حسا .. »

بهذا كانت البداية .. التميز في حدود النقل أو تصوير
المشاهد بالأساليب الأكاديمية وبينما كان التسمر قد اجتاز عصر
العروض وانزعت فيه هامة معبود سامي البارودي مهددا لمصر
شوقي وحافظ ومطران ، كان الأدب قد تحرر من قيود التكلف
والحسنيات ولغة الدواوين على يدى الموليحي ، والوصفي ،
ومحمد تيمور ، فإن الفنانين التشكيليين لم ينجحوا خلفهم تجربة.
كان على جيلهم أن يكون جيل التقليد ، وجيل الانطلاق والإبداع
معاً ، فطبع طلائعهم في سنوات قصار مراحل اجتازها الشعر
والأدب في جيلين .

على غير أنال بينهم انخذ كل منهم مكانا في حركة النهضة .
كان مختار مثالب النهضة وداعية الفنون . تحول الفن على يديه
إلى ضرورة قومية ارتبطت بشعائر الجموع بطموحها وعظمتها



جوائز الدولة

تفضل السيد الرئيس جمال عبد الناصر في عيد العلم يوم
السبت الموافق ١٥ ديسمبر سنة ١٩٦٢ بتسليم جوائز الدولة
إلى أصحابها - وسر الجلة أن نقدمهم لكم هنا

جوائز الدولة التقديرية

الفنون : المرحوم محمد حسن

الحكم على جهود السابقين يقتضي أن نتمثلهم في مصرهم
الذي عاشوا فيه ، بحيث يظروف نشاطهم ، وبالكلمات التي
نقلوا بها ، وبالمواهب التي فادت ابتعاثهم ..

قد نستطيع تقييم أثر فني متميزا عن عصره ، .. نقبله أو
نرفضه على قدر مضمونه الجمالي ، ولكن حين يكون الأمر متعلقا
بالتأثير ذاته .. جهده وأثره ومكانته فإنه لا بد أن نتمشيل
تجربته في زمانها حتى يصدر حكما على أعماله يبنى عن الخطأ
قد لا تعيش طويلا بعض الأعمال الأدبية والفنية إذا ما بقيت
بمعايير النقد الجردة .. ولكن هذه الأعمال نجيا بدورها
التاريخي وبرسالها التي أدتها في زمانها ومن أجل هذا سيقى
لها جلالاتها ..

وهو قد رسم للفن طريق انطلاقه من القيود التعليمية بالعودة الى التراث والتطلع الى روح العصر .

وكان يوسف كامل وتيمم صبري معلم الجيل .. اودعنا عصارة تجاربهم ، وحب الفن في اجيال تطلعت عليهما وشفا الطريق بصمت والخصب للقادحين .

اما راتب عياد فقد الملتج التححر من الاكاديمية ونقسل التصوير الى الواقعية وادى في الفن دورا يشبه في ناحية من نواحيه دور المائتي في الادب .. كلاهما حصر أسلوبه من بلاغة « القمامات » التقليدية واتجه الى الواقع اليومي فقدم منه صورة فنية جريئة .

وامتدادا لجيل الهواة الذي تعلم الفن بعيدا عن المدرسة ظهر محمود سميد وتاجي نموذجين للانطلاق من الاكاديمية والتحرر من التخصصية في الفن .. أحدهما يمثل الرمز والامتياز والإبداع الداخلي بلباده .. والاخر يمثل إشراقها وبهجته الوانها ، وكلاهما يقدم مثلا لانطلاق الفن من القيود التعليمية الى الإبداع والتعبير الشخصي . وقد لمحت لهما موهبتهما مكانا غدا بين الرواد .

اما محمد حسن فقد أحيا دور « الفنان الصانع » بمفهومه المصري القديم ، فالكفة المصرية القديمة لم تعرف التفرقة بين الفنان والصانع . فالفنان القديم هو البعد وهو المتخذ . هو مبتكر الفكرة وصانها . في يديه تتجمع براعات يصنعها في خدمة الحاكم ويخرج من أناملها دولته .

كذلك كان محمد حسن ، جمع ببراماته الفنون كلها وسبق أسرارها العرفية ، واترج في كل مجالها مقدرة وخبرة وديانة بكل أساليب الاداء .

نلمح أولى الاشارات الى امتيازاته حين كان طالبا بمدرسة الفنون الجميلة في تقرير كتبه الاساس « لإيلاس » نظائر القديمة سنة ١٩١٠ م فعدرة المصريين الفنية يشهد فيه بلبانته إبداعه الواسع لقانون لم يقول : « انه أدى مثل التصوير الاولى اخترا » ظاهرا في الرسم وهو يتقدم بخطى راسية .. بعد صبح مسددا لرماله ورسوما من الطبيعة الجيدة لا تعتمد على مجرد النقل ويعني لوحاته تفسير الى مستقبله كمسور ، ورومي الى ما يتوفر به من الاحساس باللون وحاسة التكوين .. »

ونراه فور تخرجه من مدرسة الفنون الجميلة يعمل مدرسا بمدرسة الفنون الزخرفية لم يوفد الى لندن لدراسة الفنون الجميلة والفنون التطبيقية ويعد ليتابع نهجه في مدرسة الفنون والزخارف ..

ولعل هذه البداية هي التي وجهته نحو الفنون التطبيقية والصناعات الزخرفية فكان هواء مهيا .. وعليها وقف قدما كبيرا من جهده ... ولعله ايضا ليس الفراغ في مجسمات هذه الفنون والحاجة الى احيائها باعتبارها من مقومات النهضة .. لم تكن الصناعات الفنية مصدر قوة شعبية خضها الفخوة في عصر الظلام ؟ لم تطلعت صفحات ابن ابيس على جموع مهرة الفتيين تعشدهم بواخر السلطان سليم الاول من مصر الى القسطنطينية فكان رحيلهم ايلانا بالفول حضارة الصناعات الفنية . كما اشار الدكتور حسين فوزي في كتابه « مستبد مصرى » .

من اجل هذا صارت اتجاه محمد حسن نحو هذه الفنون والصناعات الزخرفية وعشانيته بها صدى من الضروريات التاريخية .

وسعد عن هذا المجال في بعثة كبرى الى ايطاليا غير انه لم يلبث ان عاد منها ليستأنف ما يدها في حقل الفنون التطبيقية

واعد جيلا من الفنانين التلت عنهم قدرة الابتكار مع قدرة التنشيط ، وموهبة الإبداع الفني مع خبرة الاداء .

وكان هو نفسه على رأسهم يصمم وينفذ ويخرج نماذج من رؤايع الفن التطبيقي . وهذه المجموعة التي احاطت به انقسمت مجالات كثيرة وبدأ رتبها للتقدم الى الصوف التي كان يحتلها الاجانب في مجالات الفنون .. وتلك ناحية اخرى من نواحيه فهو من جيل قدر له ان يحمل مهمة تمصير الوظائف وفتح الطرق للتمتع القومية .

وقد استغرق الكفاح الوطائى وتهيئة السبيل لمعاونته جانبيا كبيرا من جهده ، ولكنه لم يبعد عن مجال الإنتاج الفني . ولا صرفه اضطلاله نهضة الفن التطبيقي عن فن التصوير فهو منذ بدأت معارفي القاهرة الاولى ، نراه مشاركا فيها ، وتلمح انتاجه في معارفي الجمعية المصرية للفنون الجميلة : في معارفي جماعة محبي الفنون كما نراه مشاركا في جهود جماعة الفنانين التي أسسها فستاد للفنوى بالفن المصري والدعوة الى استلزام التراث والبيئة .

ول هذه المعارفي جميعا نرى لوحات محمد حسن باسمائها وموضوعاتها المصرية تؤكد « مصرية الموضوع » الى جانب لوحات الوافدين والمستشرقين من الاجانب ..

« والصورة النفسية » هي العصر الغالب في انتاج محمد حسن وهو مصور وفنان .. ولذا كانت الواقعية من التيارات التي تحتل في لغة التند مدلولات عمدة الا ان ما المقصد بواقعية محمد حسن هو معاروفه تصوير الانشياء الحقيقية للاشياء .. وجودها الموضوعي كما نراه ولتذكره الا ان « فنانا المصري على التناقض او التباين انتباهه احساس مصري اصيل كالتب مله على الامان المصري منذ القدم اعتبارا دينية غير ان هذا الاحساس الديني كان يبرز الفنان القديم ففسى على عمله قوة اجائية .. كسمة من روحه تمتد الى القرنين الى انماها لتضيق خيطة ... وهذا عنصر لا يتوافر لواقعية محمد حسن فاللوحة الفنية عنده تعيد غرضها المباشر .. بتقوية القصة ، ولحاجات من معاليم التخصصية وهي اذا صورت شخصا قلنا نضيق امام قدر بلبانته لا امام « رمز » او « نموذج » .. ولذا صورت منظرا قلنا تعيد مكانا بلبانته ، وفيها جماع خبرة ستادها القواميد والتعاليم الاكاديمية .. خيره توجهه نحو الاختيار اللون والواقع واحكام التكوين وتعق من تراكب هذه العناصر التناقض التشكيلي الذي يؤدي في النفس هذا الواقع الجمالي المباشر .

ولكن اثر اللوحة يلف عند هذا الحد لا يتجاوزها السى الملات الرزمة والسحر الفاضل الذي ينطوي عليه من محمود سميد مثلا ، وليس فيها هذه الطاقة الوجدانية والفكرية في لوحات ناجي ، وليس فيها جرأة التححر والانطلاق عند راتب عياد .

وحين يصل محمد حسن الى السفيرة ، وهي هيئة من حياته نراه يلتزم الواقعية في رسمه التاريكاتورية وفي تعاليمه ، انها فلم تعيرهها القفاي لا نتج الى البائلة في طرقة الاداء .. البائلة قد تعبر موضوعية كميافة التبرج من سليمان نجيب في مقعر « المتعلمين » او عبد الرحمن صديقي في مشهد «الرميو» ولكن أسلوب الاداء يلتزم الواقعية التي ظل محمد حسن امينا لها لم يخرج عن نطاقها في اساليب تصويره ولا في نهج حياته .. ولقد انجز محمد حسن في مجالات نشاطه الفني اكثر من نصف قرن عاشا في كراح دلبت منذ بتمته قرينة « ندجوى » الى الدمنة عبيبا حتى استقبلته وفاتا .

ومهما تعددت اساليب الفن خلال هذه العظيمة وتوتبت الاتجاهات فلان له « ولجبل الاسئلة » الذي ينتهي اليه ولانما الصيق .. فهو احد من مهذا الطريق .

بلر الدين ابو غازي

الآداب : أحمد حسن الزيات

والحديث اليوم عن صاحب الرسالة أو صاحب الكتب الأخرى
لقد نشأ الزيات في حضانة أبيه ريف القليوبية عند كفي مديرة
التي يجمعها من الشرق والغرب السهول الخضراء والبرق والبرق
نشأ يحكم البيئة مطبوعاً على الألوان والانعاش . وفي أدب
الزيات من العربية صور ولوحات تزدل إليها وتعطف عليها
وتصعد بها وترس خيالها فيها . . . على جمع الفن يرش قلمه
التنم على أطراف الطول وبين خلوص الزرع حتى تتخلل من
الوصف أن كل شيء في القرية موقع : خطو أسراب فتيات الجني
وأهزاج العرائس في طرقات القرية وضجعات الصبايا في الألفة
الطولية لذا أخصي بين الطريق إلى أهل الحقل حين : بأصواتهن
الرخيمة السادة شجيرات الفلن وقد انضمت في أوراها الكليل
الحباب وسال على أفرانها رضاء التنق . ومشتين في أحاديث
الأرض متحنين في الفروق بالترس الغافل يظفنه في بقعة
ويشعنه في غلة ومن يتفكهن بالسنسكاتا ويتروحن بالألاني
ويتسارون بالني . ثم يعدل في طول الشمس يمحون كالفران
ويصعدن كالصاير . . .
هذه صورة لها أشبه . . .

وأدب الزيات فيه من خلق القرية وعليه طابعها فهو ودود وط
شف دافك كاستامل أرحم كاستامل ، ملون كالصاير أصم
القرية في أصيات الربيع . . .
وأدب الزيات فيه من القرية شجاعة وآلامها وهو سامة دعواها
واشكالها وهو جبل مناه وآلامها . . . يصف الفلاحين كمن كابد ،
ويبلغ عن الأجر . كمن عاني وشقى . . . وحي الرسالة « بأجزائه
الأربعة للريف فيه أثر طاهر وللحلال بين موضوعاته أكبر نصيب .

وقد أرسلت موهبة الزيات الأدبية وبينها في طوخته لعين
يلغ الأهر في الثانية عشرة من عمره عرف عنه ميله إلى الأدب
في الوقت الذي كانت الدراسة في الأزهر حوله لثوية ولطيفة
والعلوم كلها عقلية وتقليدية . ولكن الزيات انقلب بميله
الطبيعي إلى الأدب وماعين عليه من علوم « العربية كالنحو
والإعراب والعروفي والبیان .

وهذا إلى الأدب مثله رفيقه هـ حسين ومحمود زياتي وكان
الثلاثة يشترن بشأن أديب في صف ذلك العهد الموسيقي
والأسبوعية . كانت لزيات شهرة في النثر حين انتسبهم هـ
بالتنقيص ومحمود زياتي بالرواية يروي الكثير من النوادر والاشعار
حتى لقب بالزمشترى حين أطلق على «الزيات» اسم ألعاب صاحب
كتاب النقص وعلى « هـ » اسم البرد .

وعلى ذكر الأدب والدراس تغافل الكتاب صورة الشيخ محمد
عبد هو أول من أدخل درس الأدب في الأزهر بظاهرة رجاله هما
الشيخ محمد محمود التنقيط والشيخ سيد الرصفي .

وقد جسر الزيات ، الشيخ محمد عبد حين كان يدرس في
الزوايا العباسي . كان نشأنا بالغاً مغلولاً بسحر بلاتله ولكنه
درس على التنقيط المعلقات وأعلى المرصلي للفصل للزمشترى . . .
والحاسة لأبي تمام ، والكامل للبرد .

وكان الزيات المرصلي صديقاً حميماً للزمشترى القسوتي
« بلاج » الذي كان مفتشاً عاماً للغة العربية بالمدارس الفرنسية
« . . . وكان دائماً يطلب إلى الشيخ المرصلي أن يشار له أكلمه
للندريس بالمدارس الفرنسية . وفي سنة ١٩٠٧ اختار له الشيخ
المرصلي ، تلميذ أحمد حسن الزيات .

وذهب الزيات إلى عمله الجديد وهو لا يعرف طرق التدريس
ولكنه سأل أعجاب الفصح بلاج الذي كان يترجم حكايات لافونتين
ويعد بها إلى الزيات مدرس العربية الجديد ليقلعها .
« . . . وانتشرت حركة ترجمة بلاج للنقص الفرنسي حين استوفى من
الزيات الذي كان يبدى مساهلة جميع مايقفله بلاج إلى العربية . كان
الزيات يصيب مترجمات بلاج في القالب العربي الأصلي . ومن
أثاره في هذا الميدان كتاب « بحر الآداب » وهو خمسة أجزاء
للمطالعة وكتاب سفينة النجاة « في النحو » ، وسفينة البلغاء

« في البيان والبدیع » . . . وقد ساعد الزيات في حزين الكتابين
الشيخ سيد الشايب .

حقيلة آن للحقيقة أن تسجلها في اليوم الذي تقدر الدولة
فيه صاحب الرسالة .

نشأ الزيات في حضانة الأزهر فلما انتشت الجامعة الأصلية
سنة ١٩٠٨ سارع إليها حيث تلقى علومه على نلنيون وجويدي
واستانلانا وكيتان . وكانت الجامعة في أول عهدها جل
استانلانا من المستشرقين الذين استأمن بهم للتدريس بها . . .
وفي سنة ١٩٢٢ دخل الحقوق الفرنسية وكانت الدراسة بها
كيلة ومدتها ثلاث سنوات أضفى بها سنتين في مصر والثالثة
في فرنسا حيث أدى الامتحان وحصل على ليسانس من كلية
الحقوق جامعة باريس سنة ١٩٢٥ . وبذلك يكون الزيات قد
حصل على الليسانس مرتين : ليسانس الآداب من الجامعة
الإسلامية « القصرية القديمة » سنة ١٩١٢ ، ليسانس الحقوق
الفرنسية من باريس سنة ١٩٢٥ .

وفي طريقه إلى فرنسا استبدل في البسكرة التي الأفرنجي
بأزرق الأزهرى . ولم يعد إليه بعد ذلك .
وفي سنة ١٩٢٩ انتدبت شخصياً حكومة العراق لتدريس الآداب
العربية بدار المعلمين العالية ببغداد وظل بها حتى سنة ١٩٣٢ .
وهذا إلى عدة محاضرات أحدثت دوا في المحيط الأدبي .
وفي سنة ١٩٣٣ أنشأ مجلة الرسالة .

ولم تكن « الرسالة » مجلة فحسب بل كانت جامعة منتفلة
يتمنى إليها الكثيرون الانتماء الذي يشرف به صاحبه ، لعل صفاتها
ظهر كتاب الطليعة في كل بلد عربي وكانت المكتبة في الرسالة
شهادة للكتاب تعتمد بين الكتاب .

ولم تكن « الرسالة » مجلة فحسب بل كانت سفارة لاندانها
السفارات . نشأت « الرسالة » جيلاً وديكت لولها وجمعت أفكارا
وهضمت للقومية العربية بما لفتهم من أدب كل شبيب . وما
لشاعت من عجالي الوحدة . لقد تحدثت عن الرسالة في هذه
« المجلة » في مطلع عام ١٩٦١ فلاحظه بالحدث اليوم إلى
صاحبه .

لقد وقد استأننا الزيات واه الرسالة يطعم - فيها وفي آثاره
الأدبية الأخرى - إيجالا في مصر وفي غيرها . وكل بلد يخلق
الرب قد عرف الزيات منذ ظهر كتابه « تاريخ الأدب العربي »
فقد كان هذا الكتاب مطراً في جميع هذه البلاد وقد تسالوه
بالتحليل المستشرق بروكلمان .

وقد طارت شهرة الزيات في حياة الرسالة كل مطار حتى
بين المستشرقين في فرنسا وانجلترا وإيطاليا وألمانيا فهد
كتب المستشرقون له في الرسالة مثل « جب » وكتبوا عنها مثل
نيكلسون .

والزيات صاحب مدرسة من تلاميذها صولة الكتاب في البلاد
العربية والزيات صاحب أسلوب « أسلوب أصيل في العربية
وان لم يتأثر بطريقة معينة في الكتابة « انه يختلف عن كتاب
العربية في الترادف « فهو يغني عن الترادف والعشو والتعويل
والفصول حتى ما كان منه للتصنيف أو التحليل « واللغة عنده
تنزل من البصرة في مكانها الأصلي بحيث يتندر حذوها أو تبهدها
حتى لقد اذن « روافيل ربي » شيخ الأدب والصحافة في بغداد
في جريدة « الباع » عن جائزة لن يدل على لغة في غير ما وضعت
له . ولم يحدث أن قرر أحد المجازة .

وأبرز على أسلوب الزيات الاستأنا ازدواج الجمل ووذ
الكلمات بدون سجع . والازدواج لون من الموسيقى أو حسن
التنسيق في الأسلوب والقراء الكريم حال به مثل قوله تعالى
« وأنتهم الكتاب السنين وعدنهمها الصمراء السليم » .

لقد وضع الآن السر في وعلى لاستأننا الزيات بأن أسلوبه
أصيل في العربية « ان الازدواج عنده يستشرق إلى عبدا
الستوى الأعلى .

العلوم الاجتماعية : الدكتور علي بدوي

من بين من منحته الدولة في هذا العام جائزة التوفيق في العلوم الاجتماعية الدكتور علي بدوي الحامي . وقد صادف هذا التكدير من الدولة اعلمه . ذلك لان علي بدوي جوهري فرد . خلصته النبوغ والتفوق ، تلمس ذلك في كل مامارسه من عمل او يفكر فيه من شئون .

وهو من أبناء الصعيد الكادحين على غبطة النيل . ولد عام ١٨٩٥ في « نزلة بدوي » من أعمال مركز « ديروط » محافظة « أسيوط » ونشأ في أسرة معروفة بالصالح والمطابقة على تعاليم الدين ، وقد انطبع في نفسه من بساطة الريف وهدوئه وصفاته صفات الرزانة والبساطة وهدوء الطبع فلا تسع منه كلمة نابية ، ولا تراه الا جادا باسما ، يعرف ربه احسن المعرفة ، مستقيم في أخلاقه غاية الاستقامة ، محب لاهله وإخوانه غاية الحب وأفعله ، متواضع تواضع العلماء حتى نظن انه رجل عادي مع انه من اهلاد أبناء جيله خلفا وعلماء لا يثور الا كرامته وعند ذلك لا تستطيع ان تترصده ولووصفت الشمس وانقر في يديه .

هذا هو علي بدوي الذي ابرهه والذي كرمته الدولة .

علي بدوي دائما في الصلح الاول . كان الاول في دراسته الاولى ، وكان اول خريجي مدرسة الحقوق عام ١٩١٧ ، ثم التحق بالنيابة فكان من أبرز رجالها ، ثم ارسل في سنة ١٩١٩ في أوروبا (من ١٩٢١ - ١٩٢٢) فكان متفوقا على اقرانه وحصل على دبلوم العلوم الجنائية من جامعة باريس ، والتحق بسلطات روما وأثينا ولندسة في سنة ١٩٢٢ الي سبته ١٩٢٧ ، فكتب من مذكراته ودراساته في المسارحة نروة علمية شديدة في الاجتماع والقانون .

ولما عاد الي مصر عين فافيا بالحكام الوطنية بالاسكندرية مدة عام ونصف عام ، فكانت أحكامه لزوة لمتشككين بالقانون ثم عين في نوفمبر سنة ١٩٢٨ مدرسا للقانون بكلية الحقوق فالتفت اليها دراسة مجلة « تاريخ القانون » من عهد اليه بتدريس مادة القانون الجنائي فاصبح استاذ كرسه في سنة ١٩٣١ الي سنة ١٩٣٣ ، ثم افتتح كلية الحقوق بالاسكندرية وادارها مدة عامين ، وفي سنة ١٩٤٠ عين عميدا لكلية الحقوق بالقاهرة ، وكان على بدوي طوال هذه المدة عينا لبلده جيلا ممتازا من رجال القانون هم « مدرسة علي بدوي » وهم يشغلون الآن أكبر مناصب الدولة في القضاء والادارة .

في استقال علي بدوي من عمادة كلية الحقوق في سنة ١٩٤٢ واشتغل بالمحاماة مهنة الحرية والكرامة ، فكان يعمل دائما في كل مرافعة في أكبر القضايا الي حد الابداع ، ولعلنا منه دروسا لا تنساها في كيف تكون المرافعات « هائلة » و « عميلة » و « منتجة » في أسلوب عذ جري .

وكان كل ذلك لا يشغله من متابعة نشاطه رئيسا للجان تعديل القوانين التي تنشط بالكثير من طمحه وفكرته منذ سنة ١٩٢٧ حتى الآن . وهو عضو المجلس الاعلى للجامعات معنلا لجامعة القاهرة من الخارج .

ومن مؤلفات علي بدوي وهي من المراجع القيمة في القانون كتب : « التاريخ العام للقانون » و « مبادئ القسانون الروماني » و « أصول الشرائع » و « مبادئ القانون الجنائي في الجرمية » هذا يحوث فيعلم الاجتماع والقانون نشرت بمجلة القانون والاقتصاد .

ومن علي بدوي وزير العدل في ٢ يوليو سنة ١٩٥٢ في الوزارة أيضا فليعلم ثم عاد الي المحاماة ، تلك الهيئة التي تشبهه اكثر من كل شيء من شرب من ماله المذهب عاد اليه .

هذا هو علي بدوي الذي كرمته الدولة فكرمت العلم في شخصه المتواضع ، فليطبخ منه أبناء هذا الجيل مستلها هالبا .

أذكر له عبارة يصف بها مستوي الحال ظاهرا ، استهلسا يوسف القرآن لامثال هؤلاء ثم انطلق يكمل فقال « يصعبم الجاهل اغنياء من التملك القوياء من الصبر » - وهو نمط يعنو كثيرا على مآلق عليه عند الحريز من الزواج المسجوع مثل قوله في احدى مقاماته يصف خطيبا :

« هو يطبخ الاسجاع بجواهر لفظه ، ويقرع الاسجاع بزواجير وعطلة »

ولعل خير وصف لاسلوب الزيات كتابه :

« دفاع عن البهالة » ، فله كان - فله ام لم يقصد - يصف خصائص أسلوبه . وللزيات سبعة كتب مطبوعة اولها :

تاريخ الادب العربي الذي طبع ١٨ طبعة وقد استهدى هذا الكتاب كثير من المؤلفين فضل نمطه الف كتناسب « الوسيط » لمتكندري وآخرين .

وكتاب « في أصول الادب » ، وقد جاء في هذا الكتاب بحث عن تاريخ الف ليلة وليلة اخذته عنه دائرة المعارف الاسلامية وشرته تيانا صحت سوريا والعراق ومجلة الجمع المسلمين ، بدمشق .. وهذا البحث من اسباب شهرته العريضة في البلاد العربية .

اما كتابه « وحى الرسالة » فيقع في أربعة اجزاء يطبع الجزء الاول منها خمس طبعت ومن هذا الكتاب نال جائزة الدولة سنة ١٩٥٣ .

والاستاذ الزيات :

دفاع عن البهالة

مفردات من الادب الفرنسي

كما ترجم عن الفرنسية « الام فرتر » و « وفلائد » اللذين استألفتهما شهرته على اثر صلودهما ، فقد كتب المستشرق الهجري عبد الكريم جرماتوس كتابه مستطبعة عن الام فرتر منها انه سم منها اكثر من الاصل مع ان الترجمة حريفة .

والاستاذ الزيات يعيش اليوم في كتاب جديد جديد هو كتابه « بغيرية الاسلام » الذي يذكركنا بكتاب شانويريان « بغيرية المسيحية » .. ولا احسب كتاب الزيات يتحدث عن الاسلام من حيث هو نظم ومعاملات ولكن من حيث الروح والطبع .. سوف لنلقى في « بغيرية الاسلام » بكتابت ديني ادبي .

اقول هذا في عبد العلم الذي جاء على عاتقه من كل عام ليتوج رجالاته الكبار ويبارك على الطريق خطوات شباب الباحثين وما اسعدنا نحن أبناء الرسالة حين زدت جائزة الادب الى صاحبها صاحب الرسالة ..

اني في هذا اليوم التاريخي بدوي في معنى التصديق العار العربي - الذي استقبل به احوالنا المصيرين في مهرجان الشعر الثالث في دمشق صاحب الجائزة التقديرية صاحب الرسالة وهو في طريقه الى الكثير في توضع العالم وركة الفنان ومعانة الانسان وهالة العظيم .. ودمت عيوننا نحن المصريين .

انذكر هذا اليوم فترى عيني على اليه في كل ناحية من انهد العالم العربي والاسلامي تلاعب الرجل العظيم ومريديه وعشاقه فانه وعازي فطسه وقد هزم - التقدير الكبير لصاحب الاسر الكبير .. ان الاسر أكبر من جائزة تهدي لها اكثر الجوائز في حياة الافراد وفي حياة الشعوب . انها قيمة عليا ترى نفوسنا وتسعد ايماننا وتعتق كفاها ان ينهد الفار على رأس المعالقة الاذلال من روادنا العلماء وطه حسين والحكيم والزيات .. لنا التهنئة ولهم التحية في عبد العلم وفي كل عبد يذكي فيه الرجال وتعل فيه الافراد ويكتب فيه التاريخ .

الدكتورة نهيات احمد فؤاد

جوائز الدولة للتشجيعية

ب - الموسيقى : عبد الحميد عبد الرحمن

أول مبعوث درس الموسيقى علميا وعمليا ببحثة دراسية لوزارة التربية والتعليم عام ١٩٢٩ ، لمدة خمس سنوات بمدرسة المعلمين العليا بباريس ، ثم عين مفتشا للموسيقى وبمسندها مديرا لموسيقا الجيش ، وتولى كذلك مناصب رئيسة هامة آخرها مدير المسرح الفاني لم مدير ادارة الموسيقى بوزارة الثقافة ، وعضو مجلس ادارة اوركسترا القاهرة السمفوني وهيئة الاذاعة والتليفزيون وهو حاليا نقيب الموسيقيين

وفي عام ١٩٢٩ حصل على الجائزة الاولى لمسابقة الاناشيد القومية التي اجرتها وزارة التربية لتشييد « ملادي ملادي » وله انتاج غزير في الموسيقى التصويرية والالمان العربية - بالاذاعة ، وتعتبر اوليته « شروق الاندلس » اولي الاعمال الموسيقية الهامة من نوعها بالجمهورية للموسيقى المسرحية المتطورة . كما ان له ايضا اوبريت « مجنون ليلى » و « فقيص » اللذين سجلتا بالاذاعة .

اسهم في تسييس اوركسترا الاذاعة .

ويصير اول من يصر المظاهرات العسكرية بالجيش ، كما انه وسامى « في قصر الرشيد » الذي حاز عليه جائزة الدولة التشجيعية لعام ١٩٦٢ اعترفه لجنة الفضيحة ، من الاعمال للموسيقية الهامة - بالرغم من قصر مدة عزفه - لانه تناول احد القوالب العربية التقليدية بالتطوير مضافه للاوركسترا السمفونية مع الاحتفال بعيذاته الاصلية من حيث الانبعاث والظلال مع ادخال الهارمونية القاسية ، وكذلك الانهاض المفاضة « البوليفونية » كل ذلك في توزيع افي طون ومتلصقين السامعي اربع بنيات تتبع التسليم القاتلة الاولى منها وفيها بالرابعة في انبعاث مثلث - ومقام السامي الهائذ المصور على المقام - سي صغير - وصيغت بلفظه الثانية والثالثة في مقامات اخرى قريبة لل مقام الاساسي

أبو بكر خيون

ج - الاخراج المسرحي : زكي طليمات

ابن القلب كيتش ، بالسر والفرح ، وان البهجة تلمع النفس ، ونفيس على الجوارح ، عندما مابى الرق سنوات الكفاح التي قادها رجل عظيم نتوج في النهاية بالفرح والتقدير . انه لاجساس طاع بالخلو ، والامل في المستقبل ، والثقة بالبعيدة وبجده تعبت تحت الشمس ، ذلك الذي يملأ قلوب الفنانين الآن وهم يرون رجلا اعطى نفسه ، ووهب عمره ، وكل نيضة من نيضة قلبه ، وكل خرفة من خرافات دوحه وفكره ، كلن الذي اجهت بكل مايكمن في طاقات الانسان من متايرة واصرار ، يروه وقد بنات الدولة ترشه ال نظام الذي يستعجه ، وتسج على جبينه التصب الكدود الذي ما يزال فيضيا اكليلا من التقدير والتكريم .

الاستاذ زكي طليمات شعلة باهرة من الفصح ، سطعت مثلما يقرب من اربعين عاما ، وسنظل نتوهج متالفة تنشر النور في حياتنا اليوم ولندا ، والى مدي يد جدا . فان مثل الاستاذ زكي طليمات في عمق لغاته ، ودعالة حسه ، وحيويته الدائبة وتجدد افكاره ، وتولب دوحه ، لاد من ان يبلع الحياة من حوله بطابع اعمق من ان ينكر وايضا من ان ينسى .

والاستاذ زكي طليمات ثاني اثنين في بلادنا افلعا نهضتنا المسرحية على اسس علمية وثقافية وطيدة . اولهما عزيز عيد . ولئن كان عزيز عند كل رومانتيكية فنه وحياته ايضا قد ذهب . ولم يذ سوى ذكرى طيبة يرددها احبائه بعض من احبوا فن المسرح . فان زكي طليمات قد صار في هذه الحياة منهجا وفكرا ونقطة ، وتيارا دائما ، يعبر مجرى عميقا في داخل قوسنا ، ويتغلغل الى اندق خلجانا سرالنا ليؤثر في حياتنا الفنية تاثيرا دائما .

وانى في هذه اللحظة التي اتجرد فيها من كل خيال ، الفنان وانانيه اعترف طليمات بان كل فناني في جيلنا يعمل في داخله جزيا من طليمات . انه يكمن فينا ، في اعمقنا ، في اهلنا ضمائرنا ، يعمل عمله دون ان يدري هو او ندري نحن . ولا عيب ، فجيلنا يدين لهذا الرجل بشيا ، رائقة . انه يدين له بكل مايكمن في حياتنا الفنية من جمال وعق .

اليس هو الذي علمنا التمثيل صبية في المسرح المدرسي ، اليس هو الذي علمنا مالم تكن تعلم في معهد الفنون المسرحية ، اليس هو الذي تلقانا يد ذلك ، شبابا ملزنا ليعود على اول الطريق في فوك مسرحية من صنع يديه الخلاقين ، في المسرح القومي والمسرح الحديث . هو يعنى معلنا الاول .

كيف كان يمكن ان تصور المسرح بلا زكي طليمات ؟

لقد كان المسرح قطعا سيقطع جود هواية عشواء لايصر طرفها مجرد لعب ، مجرد تشاغل تلقائي افرح مايكون ال المسلسلود الفريزي منه ال الفن ، ال التشاغل الانساني الواعي الذي ينهض على اسس وقواعد علمية رائقة .

والذي يدعو ال العجب والاعجاب معا ، ان رداية شخصية الاستاذ طليمات وعمليا لاتلق به منه هواية صنع الرجال في بلادنا . بل ندعه ايضا ال ان يجوب الاسفل من الطبقات ال الفخيل ، يصنع رجلا اخرين ، في بلاد حبيبة بعيدة ، بالاسس موسى ، واليوم في الكويت ، ولما في حيث لاتدري من بلاد الله الواسعة . نعم ، حيثما يكون فن مسرحي عربي ، يسكون زكي طليمات ، يرمح روحه في كل ارض ، ويبدل معه حريشا يلحق اسان بكلمة عربية .

والذي انني عندما كنت في باريس اتلقى عيالم المسرح في الكورسافانوار كنت اتيه على زملائي بانني اعرف مالايعرفون لان استاذنا زكي طليمات قد سبق ال تلقائنا كثيرا من العلم ، وانه وضع منهج الدراسة بالمدح بحيث يتعلم الطالب مايلعب رجلا منتظا من رجلا للمسرح . وكان رجلا المسرح القداني من جيله يستفرون من فكرة انشاء معه لفنون المسرح ، وينشدون بكلمة جوفاء ، وهي ان العلم لايصنع الوعية . ولكن زكي طليمات كان يرد عليهم بأسلوب الحكيم ، قائلا ، ولكن الوعية لانتسني عن العلم ، وبالرغم من كل الغيات المادية والفكرية معى زكي طليمات في طريقه يعلم وحده فن التمثيل وتاريخ المسرح لتلامذته حتى بدأت موجات من طريجي المهد تتدافع الواحدة بعد الاخرى الى حياتنا الفنية فتفجرها بعضي من الثقافة والدمق ، ولذا فبرجي المهد من كانوا ال حصة شغل عما خلعت موضوع الهوى والمسرحية من الجيل القديم ، يتزيمون اليوم على قمة نشاطنا الفني « اما الزبد فذهب جفاء واما ما بنوع الناس فيمكت في الارابي » وقد ذهب كشرون جفاء بكل فصيلهم وعظيمهم ، وبني زكي طليمات متربعا في القمة ومن حوله تلامذته وابناؤه ، يشيرون وجدنا امتنا بالوان باهرة من قلوبهم .

واليوم فقط ، ولأول مرة في حياته ، يصعد الرجل لنفسه ، شيئا من همار غرسه ، بعد ان قل قلب الارابي على مدى اربعين عاما ، ينشع عن نوات دوحه ، ويبارد دمه . نعم ، اليوم فقط ، تنضم قبضة الرجل على شي غير الهواء ، نعم ، اليوم فقط ، بعد ان قل الرجل بكنج طول ، ويعرق طول ، تحت الشمس ، اليوم فقط تلمد ارضنا القبية التي تعبق بشذى الاشتراكية ، زهرة حلوة للرجل الذي ظلنا نزرع فيها الزهور . ان كلماتي المتواضعة تنطق في حبه بين يدى استاذنا ورائدنا سبحانه ان توليه بعض ماله في اعتنا من دين ، وان كان هدنا

في اعتناك لا ياتي به كل عامل الارض من كلمت - ولكن لا ياتي ،
فالكلمة القوية حق للرجل الطيب - وهي كل ممالكك شعر به عما
في قلوبنا .

محمدى غيث

٢ - الآداب :

١ - الشعر : محمود عباد ومحمود غنيم

لعل الشعر من بين الفنون جميعا أوجهها الى التشجيع
والرعاية من قبل الدولة ، فهو في مستوى العالي من رفيع
رفيع العائنية ، خافت الصوت لا يكاد صدها يصل الى الجماهير
في حياتها الكادحة الصاخبة ، ولا يستطيع تذوقه الا القليل من
صلوة الناس ومن ثم لا يشعر بالندوة اليه الا القليل ، ولذلك
لا يقبل الناشرون على طبع دواوين الشعر الجاهل على طبع
القصص والروايات والسير وغيرها من ألوان الآداب التي يقبل
عليها القراء فيقبل توزيعها في الأسواق - مع ان الشعر بعد
أعرق الفنون جميعا في ترسنا العربية حتى أنه كان فيما مضى
يكاد يكون فننا الوحيد .

ولقد كان الشعر في كل مكان يعتمد على رعاية ملوك والامراء
اذ كان الشعراء يعدونهم فيقالون بجاههم السخية وجوازهم
السنية . وتاريخ الآداب العربية خاصة حافل بهذه الرعاية من
جانب الامراء وقصائد المدح من جانب الشعراء .

ونحن اليوم نشعر من كثرة المدح في الشعر العربي وقلته
على غيره من الافراض الاجنبى بالشعر والقصص بطبيعتهم حتى
لنحسب من وجود شاعر كأي الملوك المرى شد من هذه القادة
وانشد لنفسه منها لا يلقى بالشعراء غيره في عرفنا اليوم .

واذا كان على الشعراء اليوم ، نظرا لتطور الجيد الذي في
كل ناحية من نواحي الحياة في المجتمع الحديث ، ان يربوا
بكرامتهم من التمسح بأعقاب الامراء والملوك واستجداء جاههم
ومعابهم - ان ياتي من هؤلاء أحد في هذا العصر - ولا يصحوا
الا على جماهير القراء الذين يجدون في شعرهم وادبهم لقاء
لأرواحهم - فقد صار من مهام الدولة التأهله في العصر الحديث
ان تربي برباعيتها الفنون والآداب على اختلاف ألوانها و تسما
تلك التي لا تجد من اقبال الجماهير عليها ما يأخذ بينها الى
المستوى الرفوق وفي مقدمتها الشعر لما أسلما الإشارة اليه .
ولا غفاسة على الشعراء وغيره من رعاية الدولة له لان الدولة
تقوم بذلك نيابة عن الأمة فكان الأمة هي التي قامت برعايته ،
ولان ذلك يعتبر اعترافا من الدولة بحاجة الأمة الى هذا الفن
الرفيع لتستكمل به بنفسها الروحية .

في ضوء هذه العائني يطيب لنا ان نوجه تهنتنا الصداقة
الى الشعراء جميعا على تقدير الدولة لفهم اذ فاز الشعر هذا
العام بجائزتين من جوائز الدولة التشجيعية كما نوجهها الى
الشاعرين الفلازين بهامين الجائزتين : الشاعر محمود عباد على
ديوانه الجديد « ديوان عباد » والشاعر محمود غنيم على
ديوانه « في للال الثورة » .

الشاعر محمود عباد

والشاعر محمود عباد يمتاز شعره بالصدق والصدق التجربة
دقة الوصف في أسلوب سهل يتدفق في سلاسة وسر - ويميز
كذلك بالتوازن التام بين عناصر الفكر والشعور والخيال .
وقل قصيدته (الربيع السرمه) خير نموذج يحمل خصائص
شعره القائله على التامل الفلسفي الهادئ يضيغ عنه شعور
متقد في غير اضطراب وخيال سابع في نزوة ورفق .
قال يا من لقد خلف الآلا - خير نموذج يحمل خصائص
ثم في التقدير لم تجعل على - هذه الآراي يربما سرمه ؟
فهو من جانب البصيح جناح - أخضر الرش له خلق وتيد
فحل الشاعر في رفق وراح - يتنلى الجو الى نجم بعيد

فيل ياشاعر هذا ما تريد
ههنا الحسن من القبح بعيد
واكن الشاعر شاق ما تريد
السرمه حتى شك في حقيقه

ما راء :
فراى القورد مصا لاشود فيه
قال بل ذلك بالورد شسيه
واستمد التبل حتميا شسيه
اما التلمه ما نسي لها
وقصيدته (مصرع الآراي) من ذوات شعره وهي تكشف عن
ناحية جديدة في الشاعر هي قدرته على السخرية الباردة .
يقول ايليس للانسان الذي ركب زورفا في الغفاه وارد
الرجوع الى الارض فوجدها قد احرقت :

انتم اليوم فسيحوي
ولقد كنتم فسيحوي
لم يزل في الكون شسفل
انما ما زلت فيسفه
فاني الربيع هيا
نقى فيه بالي فيهمسا
ومن اجل قصائد الديوان واكملها في السودة والمفوسون
قصيده الرامة (حسيابة نيشة) التي اهداها في حواد
الجديدة وهي قصيدة تستحق الدراسة العميقة من جانب النقاد
والقائرين بينها وبين قصيدة شوقي الالامية :

صباح يا ملكة الكنار
ولعلم يجدون فيها ما يعيل بهم الى تفصيلها على قصيدة امير
الشعراء لا في قصيدة عباد من وحدة عضوية متكاملة لا تجدنا
في الآخرة . وهذه القصيدة جديدة ان نطفها كل فتاة عربية
لان فيها احسن لير من نهضة المرأة العربية الجديدة وحريتها
في افكار شعرى رائع .

وفي هذه القصيدة كما في غيرها تنضح ملكة اصيلة من ملكات
عباد الشعرية وأمنى بها الملكة القصيدة فعباد الشاعر قصاص
ماضي بعض الرد والتشويق والتصوير والتعليل في اطار
شائق من الحياة القصص الحكم .
وقد ولد عباد في ٧ أغسطس سنة ١٨٩١ بمدينة الدقهلية
وهو اليوم عضو بلديسة الشعر في المجلس ووكيل جمعية
الشعراء .

ومن مؤلفاته الشعرية قصة كليبوطرة ومارك الطوبويس (١٩١٦)،
قصه الشاعرة والمصور (١٩١٧) و « ديوان عباد » الجزء الاول
سنة ١٩٢٩ وقد فاز هذا الديوان بجائزة المجمع اللغوى ثم هذا
الديوان الجديد الذي نال به هذه الجائزة .

الشاعر محمود غنيم

اما محمود غنيم فهو شاعر جزل العبارة محكم السبك مشرق
البيان ، لا تكاد تقرا شعره حتى يدرك شعر الفحول في لحيه
عصود العربية من حيث رصانة التعبير وروعة الاداء ونصاعة
الدبابة .
وقل مما يزيد هذا المعنى شوقها فيه انه مولع بمعارسه
اولئك الشعراء في قصائد الفطنة ، ويذكر من ذلك على سبيل
المثال قصيدته الرائية التي يرثي بها ابراهيم دسوقي اباهة والتي
مطلعها :

الا ما هذا الروفي صوح زاهره
فهي تذكره بقصيدته البحترى من البحر و ثقافية في رداء
التوكل على مطلعها :

محل على الفاول احلق دائره
ومحمود غنيم فزير الشعر بقوله في اترافي شتي بعفسها
قديم وبطها جديد ولكنه يحتفل فيها جميعا بذلك النفس
العائني لا يتوره صف ، ولا يثوى عليه فصد . وقد وصف
هو شعره وغير من رابه في الشعر اذ يقول :
روضة البحترى منبت ريشي - زينا قد نشات واشتد عودي
واجب اترقي سيج لعائني مشرق اللؤلؤ شاجي الترددي

ب - الدراسة الأدبية : الدكتور محمد مندور

اعتقد مخلصاً أن الأستاذ الدكتور محمد مندور قد تجاوز مرحلة التشجيع ، وأنه فوق الجائزة التي لم يمنحها إلا هذا العام فقط ، وقد تأخر بها الوقت ، لأسباب نرجو أن يتلافها تقدم وعينا الأدباء بما علينا من واجب نحو من يبذلون صادق الجهود في مجالات تخصصهم حرصاً على تقدم أممنا والنهوض بها في شتى المجالات ، وبخاصة مجالات الثقافة والأدب التي ننمها بصور الوحي العلم وأساس التربية الاجتماعية ، إلى ما لها من صلة وثيقة بالثقافة التي هي أداة التمسك بالوطن والتأخرى .

والدكتور محمد مندور فني من التعريف كما هو فني من التشجيع ، وأولى به أن يكون أعلا للتقدير وجائزة التقدير ، ولا نريد أن نشير إلى جهود موجزين ، كما نعد الجائزة مجرد إشارة لتلك الجهود وتوثيق بما أبدى به فضلا عما أنهى إليه في حاضرة المصباح الجديد .

ولن يعرّفنا الإيجاز عن ذكر شيء من تاريخ نشأة الدكتور مندور ، وكيف أجاد منها في افتاء لقائته وتوثيقها وتمييزها منذ نشأته وفي سابق مراحل حياته .

ولد الأستاذ الدكتور محمد مندور في الخامس من يولية عام ١٩٠٧ بكفر مندور مركز منيا القمح ، وأبلى مرحلة الدراسة الابتدائية في مدرسة الأتلي الابتدائية بمنيا القمح ، وبعد حصوله منها على الشهادة الابتدائية التحق بالمدرسة الثانوية بطنطا من عام ١٩٢١ إلى عام ١٩٢٥ وفي تلك السنة تم تحويل الجامعة المصرية من أعلية إلى حكومة ، فكان أن أول دفعة التحقت بالجامعة في مهدها الجديد .

ودخل كلية الحقوق ، وكان إيد أن يبلى ستة لعبيرية مشتركة بين طلبة الحقوق والآداب مجتمعين بقصر الزعفران بالعبسية ، على أن يلتحقوا بعد ذلك .

وكان قد اشترط في تحويل الجامعة المصرية من أعلية إلى حكومة أن يحتفظ فيها بالأستاذ الدكتور هـ حسين ككرسي الآداب العربي .

وخلال السنة التطهيرية قام الدكتور هـ حسين باختيار لاختيار طلبة كلية الآداب في اللغة العربية ، وأعجب باجتماع الطلاب محمد مندور ، فاستدعاه ، وعلم عنه عزمه على مواصلة دراسة الحقوق ، فحاول أن يثنيه عن عزمه . وإزاء إصرار الطالب ، وعد الدكتور هـ أن يمتنح له أن يسمح له بالدراسة في الكليتين معا في نفس الوقت .

وكانت الدراسة صباحية في الحقوق ومسائية في الآداب في البني العالي لكليتين بالجزيرة ، وهو البني الذي انتقل إليه طلبة السنة التطهيرية بعد أمام دراستهم بها في قصر الزعفران فواصل الطالب دراسته بالكليتين معا ، وفي عام ١٩٢٩ حصل على ليسانس الآداب من قسم اللغة العربية واللغات السامية وكان أول المفضل . ونشر في الحقوق عام ١٩٣٠ ، حيث كانت الدراسة بها خمس سنوات ، وكان من أوائل دفعته بالحقوق كذلك .

لم تقرر إيلاده إلى السوربون بفرنسا ، فحسب بعتة لكلية الآداب على أن يستقلى عاما في مصر ، كغيره من أعضاء البعثات لثالثرة ، لدراسة اللغة التي سيتكلى العلم بمسأ في الخارج .

وسافر مع ألدفة الأولى لبعثات الجامعة المصرية الحكومية عام ١٩٣٠ إلى فرنسا ، فبلى بها حتى عام ١٩٣٦ ، وحصل في تلك المرة على شهادة اللغة الفرنسية وأدبها وشهادة لغة اللغة الفرنسية ، وعلى دبلوم علم الأصوات التجريبي من معهد الأصوات بباريس ، كما درس اليونانية وأدبها ، وروااصل

يشبه الروح كلها بب منها محتسبها يقول: هل من مزيد؟ رب شعر مفسد هو مرة كما في التوسل من تعسب

والناظر في ديوانه يرى الجانب الأكبر من شعره في الوطنية والوطنيات والاجتماعيات وهو في هذه جدير الصوت جيباش العاطفة متولد الشعور مما يتبع بها نائمة من صميم نفسه ولا يتكلمها تكلفا ، أنه شاعر قد استقرت فيه هوم وقته وقومه فلا يبع حدث من الأحداث الهامة في مصر أو في أي ألق من أقال الوطن العربي الكبير إلا احتز له من أمثاله صبر حته في حرارة وصديق وإيمان .

ولم هذا الإستغراق يفسر لنا خلق الديوان من النسيب وما يتصل به من الشعر الوجداني الذي يصور هموم الخاصة لا من قليل ، وهذا القليل لا نجد فيه من حرارة العاطفة ما نجده في شعره القومي والوطني أو في تراثيه . فلي صيدته (فلسفة الآلم) التي « أوحى بها نورة نفسية إلى الر ما عاتاه من بعض الأزمات » لم يزد على أن وصف صبره وقوة احتفائه عند المطوب :

وقال كيف أتت في الحن فقلت للسان نحن من زمن قد خللت لي وقد خللت لها من قبل أن لم تكن ولم أكن من كان حر الهوم يصوره فإن حر الهوم يصقلني

والشاعر محمود غنيم بعد هذا كله يمتاز بخاصة قلما نجدها في غيره من شعرائنا ألا وهي دوح الدعاية الجميلة والكلمة البليغة مع عبق في السخرية ، وفي خفة ظل وبراعة تكتسية تترقق فيها الروح المصرية الصميعة . وقد عطف لذلك بابا مستقلا في ديوانه سماه باب الدعايات وهو في هذا الباب نسيج وحده .

انظر إلى قوله في صاحب آتف كبير :

لي صاحب ظه خليف لأنسه دالت الأسفوف آتف له فصبية وسليح فيه الفسارات والكفوف أن قامت العرب ناب فيه من خوف غارثيسا ألوف سالكته : أهو صنع ديبا ؟ فقال لا بل ببناء خوفو ؟

وفصيحته (ديك ريد) وفيه من ذرائع الشعر الكفافي ، فالشاعر يثقل فيها من صورة مفسدة إلى صورة أشد مفسدا ، وفي وصف ذلك الديك الذي قدم إليه إلى عابدة الأميا له أحد اصداقائه :

بسا لدبكسكك يا أحي فسم الحديد وما أنهضم ديك هزول الجسم تركله الجبرادة بالقديم في دولة الأدبيات كان من السمة أو الخبيصم خلشاء في الأطباق رسما بالمداد وبالقلم لمسا بدا فقت من خلق الخلاق من صمم القمت لو لم تبحوره لسات من طول السقم شبر الصوف لانهس قد خلصوه من الآلم ؟

ومما يدل على تامل روح الكلمة فيه أن نجد مثل هذا الشعر في باب الخرافات كان الشاعر لم يطل إلى أنه من شعر الدعاية وذلك في « الخرافات (مثل النمل) و (موفف لماوى) و (سلوا المدرجات) .

ولد ولد محمود غنيم في ٢٠ نوفمبر سنة ١٩٠٢ وتخرج من دار العلوم سنة ١٩٢٩ واشتغل في سلك التعليم حتى وصل إلى منصب المفتش العام للغة العربية في المدارس الثانوية وقد كتب عدة مسرحيات شعرية فاعل معظمها بالجوائز الأولى في الباريات العامة . أشهرها : (فرام زيد) و (الفرودة القنعة) و (التمر لنا) .

وديوانه الأول : « صرخة في واد » فاز بالجائزة الأولى من الجمع

اللقى سنة ١٩٤٧ .

وهذا ديوانه الثاني : « في ظلال الثورة » الذي نال به جائزة الدولة التشجيعية في الشعر هذا العام .

على أحمد باكثير

الدراسة العليا في القانون أيضا ، فحصل على دبلوم الاقتصاد السياسي والتشريع لكلا .

وعند عودته عام ١٩٢٩ عين «مدرسا بكلية آداب القاهرة» ، وافرغ من اعداد رسالة الدكتوراه ، في النقد التهجى عند العرب ، ونالها بجامعة القاهرة عام ١٩٤٢ ، وحصل على مرتبة الشرف الاولى .

وفي نفس العام نقل من جامعة القاهرة الى كلية آداب الاسكندرية ، فبقي بها حتى عام ١٩٤٤ ، واستقال في ابريل من تلك السنة ، ليؤمم براسة تحرير جريدة المصري ، ثم براسة تحرير الورود المصري ، ثم صوت الآلة ، بعد ان كانت مقالاته التي نشرت في مجلتي الرسالة والتقسافة قد جلبت اليه انظار الصحف . فاني فترة العمل بالجامعة يرجع تاريخ المقالات التي جمعت بعد ذلك في كتابه «نماذج بشرية» ، وفي «الكران الجديد» .

ومنذ عام ١٩٤٨ حتى عام ١٩٥٢ اشتغل بالمحاماة ، التي جانب الصحافة ، وفي نفس الفترة دخل البرلمان عام ١٩٥٠ عضوا عن دائرة السكاكني بالقاهرة ، وهو البرلمان الذي ظل قائما حتى عام ١٩٥٢ .

على ان الدكتور مندور لم يتنطق قط منذ استقالته من الجامعة عن التدريس بالنقد . ففي عام ١٩٤٥ اشتهر المحدث العالي للفنون المسرحية ، فكتب به تدريس الادب المسرحي منذ ذلك التاريخ حتى اليوم ، وعين استاذاً ورئيساً لقسم الادب المسرحي فيه منذ اكتوبر عام ١٩٥٩ .

وفي عام ١٩٥٢ اشتهر المعهد العالي للدراسات العربية التابع لجامعة الدول العربية ، ومنذ انشائه حتى الآن كان الدكتور مندور يلقى فيه محاضرات تلعب في كتاب او كتابين كل عام ، على حسب الموضوعات المدروسة .

وصدر له بهذا المعهد حتى الآن ثلاثة عشر كتابا ، من بينها المسرح النثري بجزائه ، وهو الكتاب الذي استحق به جائزة الدولة التشجيعية ، وقد سبقه كتاب عن مسرح شوقي ، وآخر عن مسرح عزيز بأقلامه الشعرى .

واما الكتب الاخرى فهي كتاب من خليل مطران ، وآخر عن المازني ، وثالث من ولي الدين يكن ، ورابع عن اسماعيل صبري ، وكلاهما أجزاء من الشعر المصري بعد شوقي ، ابتداء من مدرسة الاستلا المعاد حتى مدرسة الشعر الجديد العاليه ، وكتاب في الادب ومذاهبه ، وقد الف كتابا آخر في المسرح والنشاط المسرحي ضمن سلسلة فنون الادب التي تنشرها دار المعارف .

ومنذ قيام لورنا القاهرة ، واتشاء الصحف الجديدة لها مثل جريدة الجمهورية وجريدة الشعب ، أخذ يكتب فيها مقالات الادبية والسياسية ، وكذلك في المجلات الجديدة مثل الرسالة الجديدة ، ومجلة الحجة ، والكتاب .

وقد نشرت مجموعة من تلك المقالات في كتاب طبع ونشر في بيروت ، بعنوان : قصايا جديدة من ادبنا المعاصر . كما نشر كتابا آخر في الشعر ، والكتابة الثقافية التي تصدرها مؤسسة التاليف والترجمة والطباعة والنشر في وزارة الثقافة .

ولم يقتصر نشاط الاستاذ الدكتور على التاليف ، فقد رُود للكتب العربية بروائع من الادب العربية ، فترجم « دفاع عن الادب » لجورج دوهامل ، وكتاب : « من الحكم القديم الى المواطن الحديث » لمجموعة من اساتذة السوربون ، وكتاب : « منهج البحث في اللغة والادب » لؤلؤيه ، جوستاف لاسون وميه ، وكتاب : « تاريخ اطلاق حقوق الانسان » للبلبلوسوف الاجتماعي اليرب بايه ، ثم قصة فلورين الشهيرة : منادى بوفاريه وترجم عددا كبيرا من قصائد الشعر الفرنسي والانجليزى ونسبه وينسون وجراى وادجاي الان بى والفردى على غنى .

وقد ترجم كذلك مسرحية « نزوات ماريان » لالفردي دى موسيه وكتب عددا كبيرا من القدمات التاريخية التحليلية للمسرحيات التي اصدرها وزارة الثقافة في سلسلة رواع المسرح العالي . وفي هذا النشاط الخصب الرحيب ، لم يفل الدكتور محد مندور جانب التاريخ لخدمة النقد المعاصرة ، فاصدر سلسلة مقالات من النقد المحدثين من الرصفى وميخائيل نعيمة الى الاستاذ المعاد وشكري واللزني ويعيسى حتى ، والدكتور لويس عوض .

والاستاذ الدكتور مندور في نقده للأعمال الادبية المعاصرة قد تطور ، فهو يمرحلتين متميزتين ، مرحلة النقد الجمالي ، ثم النقد الواسي الابديولوجي . فبعد عنايته في تقيومه للأعمال الادبية بقوة نسجها ومناقة صياغتها ، وروعة التصوير فيها ، قد انتقل الى الاتجاه الاشتراكي الذي كان من رواده ، فامتكت نظريته الاشتراكية على نقده الادبي ، فاصبح في نقده حتى الآن يرى ان الادب يجب ان يقتصر على الوظيفة الجمالية . ووضح هذا الاتجاه في دراساته للاثناج الادبي للثقور ، وفي المقالات والتمنوتات التي يوجه بها الرافى العام الادبي بالامامة والادبية لا في مصر وحدها بل في العالم العربي كذلك .

والكتاب الذي منح جائزة الدولة هو المسرح النثري كما سبق ان اشرنا ، وهو جزآن ، الاول عنوانه : « المسرح النثري » والثاني : « مسرح توفيق الحكيم » .

ويتناول الجزء الاول فترة نشأة المسرح العربي ، وما ساهد في طفولته من تيارات ، مع تصديد هذه التيارات ويبين عواملها .

وعلى الرغم من ان الكتاب يتناول فنون المسرح لفترة انتهت ، فمصر عن ذلك ان الاستاذ الدكتور يمس من خلال توفيقه الدقيق وملحوظاته الواوية مسائل نفس المعاصر ووجهه ، فهو يفرق مثلا بين المسرح والادب المسرحي . فوجود المسرح عندنا قد سبق بفترة غير قصيرة في تاريخه وجود المسرحيات الادبية . فليكن نقد المخرج المسرحيات اول ههنا بها من دائرة الوائاق التاريخية التي لا ندرسها الا لخدمة مدى تطورنا في هذا الجنس الادبي .

ويشرح الاستاذ الدكتور العوائق امام الادب المسرحي ، في جانبها الفني والفقه .

وبعض هذه الاسباب مرجعه طبيعة نشأة المسرح عندنا ابتداء بمفارته بنشأة المسرح لدى اليونان ثم في الادب الادبية .. الى جانب العوامل الاخرى الكثيرة من الجمهور واستبداده بالاثناج ، ومن نزع اصحاب دور المسارح الذين لا يفيون سوى الربح المادي ، ثم بطش السلطات الحاكمة وتصفها آنذاك ، وروبوها للجمع ، وارتياها من معالجة المسائل الجادة في الحياة وشئون المجتمع ، سواد في النشر او في التمثيل ، فضلا عما كان يحول المؤلفين من وسائل الفرار للادب وشئونه .

هذه اهم الاسباب التي ووجت لمسرحيات غير فنية ، واكثرها يعتمد على الترجمة المشووعة والاقتباس السريع . ثم على اثناج يسار ذلك المسرح على تلك الترجمة ، اشياءا لرغبة الجمهور في التسلية . وبذلك راجت المسرحيات الفنية اول ههنا بالمسرحيات .

وهن بدأ المسرح يبنى بنفسه وبرساته ، خطا خطوة اخرى في معالجة مسرحيات ذات طابع تاريخي ، واستمد مادتها من الاحداث الكبرى في ماضينا الوطني العربي ، فمسدا الى بحث الروح الوطنية ، واستنهاش الزامات لقائمة الاجنبي الدخيل دعوة الى الاقتصاد على محالها ما من صالح من مقومات الحضارة الغربية ، دون التعلق بالتقاليد والزخافات الباصرة ، ومن نسيم تقليد ما هو مرضي سطحي من شئون الحياة .

وكان هذا الاتجاه التاريخي صدى ومقاومة : صدى لوفولفا على المسرحيات التاريخية الادبية ورايها منذ مؤلفها

وأسس بنائها الفنية وبخاصة مشيد الرومانتيكيين ، ومقاومة للترغبات الغربية وتغاضها مع وعينا العام الوليد ، في صراع عنيف وصدام نال ، وقد ساد هذا الاتجاه منذ حوالي عام ١٩١٥ ، بعد أن خرج المسرح من مجرد الرغبة في التسلية إلى القصد إلى تحقيق أهداف إنسانية أو اجتماعية قومية .

ومن رواد هذا الاتجاه فرح أنطون ، والاتجاه الكبير الآخر للمسرحيات الثرية ، هو التزعة إلى اليوليودراما الاجتماعي ، وذلك بعد الاتجاه التاريخي الذي تلا المسرحيات الفنية .

وقد وجد المؤلفون في المولدورات الضخمة دامية اجتذاب للجمهور التي لم تكن تزداد المسارح لا تلبس سوى قتل ألوقت والتسلي . ومن رواد هذا الاتجاه الأخير انطون بريك في مسرحية : عاصفة في بيت ، لم ي مسرحية الدبائع .

ويوم الاستناد المؤلف هذه الاتجاهات ويضعها في مسكاتها التاريخي في مكانتها الفنية من إنتاج المسرحي ، ويوازن بينها موازنة توجه الفاردي غنياً وتسد ذوقه ، مع لمسات دينية لا تنسج المقام للحدث عنها كلها ، ويكفي أن تشير إلى تفرقه الذي بين مراعاة الواقع في الأداء وبين مراعاته في الوصف الحال النفسية . ولهذا التفرق صلة بالغة ، وهل يتحتم أن تكون بالعامية التي تطابق الواقع في المسرحيات غير التاريخية ، وهي مسألة لا يزال يتردد فيها من يتصدون للتقدم ، أو يزعمون الانسجام حق الفهم والتوجيه باسم الواقعية .

في نقرأ الاستناد الدكتور مندور في هذا المجال رد حاسم على من يدعو من خصومه بتجاوزته في امر اللغة والوصيفة والأسلوب الجميل ، وهذا مجرد اتهام لراب الاستناد الدكتور لم يتوان عن الالتجاء على ضرورة نواهي معلومات الأدب المسرحي من الصياغة والبناء الفني معاً ، وفهمنا به الطرافة الكبير بالاحساسات الجمالية ودرجات التعبير عنها . وكانت هذه الاحساسات الجمالية هي وهدمها محور تقدم في الرحلة الأولى من التقدم ، ولم تتلاف ولن تتناق بحال من الأحوال مع عناية بالواقعية الاجتماعية والانسانية في تقويمه للأعمال الأدبية في مرحلته تقدم العاصرة .

وعلى أن يعنى مسرحيات إبراهيم رمزي وفسوح انطون لم مسرحيات محمد نيمور كانت لها بعض القيم الأدبية ، فإن الاستناد الدكتور يرى أن الاستناد لوفيق الحكيم هو رائد الأدب المسرحي الثري لدينا ، كما كان شوقي رائد الأدب المسرحي في الشعر .

ويخصص الدكتور مندور الجزء الثاني من كتابه للحدث عن مسرحيات الاستناد لوفيق الحكيم . وهو في هذا المجال يتبنى طريق رائسته وسط غاية فورة علاءه ، يذل شعاعها ، ويعهد طريق فيها على من يبرادها . فيتبع الاستناد لوفيق الحكيم في إنتاجه الفني المتنوع ، ما نقرته إلى الحياة ، وفي تطوره في تأليفه من نوع المسرحيات التي سبهاها الاستناد الدكتور مسرح الحياة ، التي صرح الفهمي لم تقصر الأهداف ، تتبع الباحث المدقق المتبحر ، مشيراً في ذلك كله إلى أثر ثقافة الكتاب الكبير وأحداث حياته الخاصة ومجتمع في إنتاجه . وقد أعطى الاستناد المؤلف ملاحظات كل ما يعرفه من المسائل الكبرى في دراسة مسرح الاستناد الحكيم ، ولم يغفل الحدث من اللغة واللفظ الوسط . وهي التي بين العاية واللفظي ، وتقويم هذه الدعوة تقويماً دقيقاً صحيحاً ، مما لا يملك في هذا المجال سوى الإشادة به والإشارة إليه .

ونرد بعد ذلك مخلصين أن الجائزة التشجيعية شير لجهد المؤلف الكبير ولا نلبي به . كما يؤكد أن الكتاب المنهج الجائزة لا يتجزأ في شيء من إنتاج الاستناد الدكتور الثري ، من حيث اللغة والصف والوضوح والاطلاع الواسع ، مع قوة التمثيل ، وبسر الماخذ .

الدكتور محمد غنيمي هلال

٢ - العلوم الاجتماعية :

١ - الفلسفة الإسلامية : الدكتور عبد الرحمن بدوي

بدوي

بعد الدكتور عبد الرحمن بدوي بلا جدال من أقرز فلاسفتنا إنتاجاً ، ومن أوسعهم شهرة لدى الأوساط العلمية في الخارج . بدأ نشاطه الفلسفي بتجلى في مناقشة رسائله للدكتوراه من جامعة القاهرة وكتبت في « الزمان الوجودي » ، وفازت حينذاك إعجاب الدكتور طه حسين فوسم في الفيلسوف الشاب مستقبلاً باهراً في ميدان الفلسفة والفكر . وقد تحقق هذا التنبؤ بطريقة مذهلة إذ لم تفرق جريدة الدكتور بدوي قط منذ ذلك الحين بل ازدادت على مر السنين قوة وضجراً . فجانب إنتاج أدبي أصيل يتم عن حسنة موهبة أزا ، البيرات الثابتة التي تغاذل بها الشبية في وقتنا الحاضر (انظر مثلاً « هموم الشباب » و « مرآتي نفسي » و « الحور والتور ») ، خصص الدكتور بدوي مجهوده الجبار لدراسات مختلفة في تراث الفكر الأدبي والفكر الإسلامي .

أما من الوجهة الأولى فقد ألف سلسلة من الكتب قدم فيها لغراء العربية خلاصة الفكر الأدبي ، وهذه الكتب هي : نيشة واشينجتون ، وشونهور ، والأفلاطون ، وأرسطو ، وديع الفكر اليوناني ، وخريف الفكر اليوناني .

وإضافة الدكتور بدوي لثلاث العبة الحديثة (مثل الانجليزية والألمانية والفرنسية والاسبانية والإيطالية ، ومعرفته اللاتينية واليونانية ، سمحت له أن يرجع إلى أصول هذا التراث وإلى الإبحاث الحديثة التي كتبها أئمة مفكرى الغرب في هذا الميدان .

أما في ميدان التراث الإسلامي - وأليه ينتمي الكتاب الذي نال من أجله تقدير الدولة - فشكنا الدكتور بدوي يسسكاد لا يصدق ، فله فيه مجهود من ثلاثين كتاباً تكون وهدمها مكتبة فلسفية قيمة جدا . وقد شغل منذ بداية نشاطه الفلسفي باحثا المستشرقين إقبالاً شغل إلى العربية مطالعته الكبرى وديعني كيم (انظر مثلاً : « التراث اليوناني في الحضارة الإسلامية » ، و « ما تاريخ الإجماع في الإسلام ») .

تم توحي نشر نصوص عربية قديمة لفلاسفة العرب أو ما يرجع إلى العربية في القرون الوسطى من فلاسفة اليونان . فنشر « الانساب الإلهية » لكتوحيدي و « الحكمة الخالدة » لسكويه ، ولأرسطوطاليس : « كثنى (٢ أجزاء) ، والشعر وكتاب النفس ، والظلمة ، والطبيعة وشروعه العربية ، والسماء والعالم ، والآثار العلوية ، كما نشر البرهان (من الهنداء) لابن سينا و « حيون الحكمة » ، له أيضاً ، ولابن رشد : « تطهير الضلالة » ، ولتليار الأفلاطون : « اللاطونية الحديثة عند العرب » وأفلاطون عند العرب ، واثل العظيمة الأفلاطونية ، كما أنه اهتم بالخصائص العقلية في الإسلام وتحويل لآثاره لتصفوة المشهورين مثل رابعة العدوية وابو يزيد البسطامي والجليلي . وقد اشترك أخيراً - بطريقة هائلة - في مؤتمر الفزائي ١٩٦١ ومؤتمر ابن خلدون ١٩٦٢ فجمع ليدن المفكرين ، في كتابين ضخمين ، أتبنا كاملاً مؤلفاتهم والأبحاث التي كتبت فيها .

أما كتاب « مفاهيم الحكم » لابن فاثك (١) ، الذي نشر سنة ١٩٥٩ في العهد المصري للدراسات الإسلامية في مدريد ، فهو كتاب عظيم الشأن إذ هو أول كتاب عربي في تاريخ الفلسفة استقصى فيه صاحبه أخبار الفلاسفة وتلاها بيت من أحوالهم تدخل في باب الحكم القضاء والامثال .

وقد رجع الدكتور بدوي لتحقيق النش العربي إلى عمدة معطوبات (ليدن) تتلف البرطاني ، استانبول ، برلين

(١) حللا مطولا هذا الكتاب في مجلتي Mideo و الجرد السادس (١٩٥٩ - ١٩٦١) من ٢٥٢ إلى ٢٦٠ .

الخ) ، كما انه درس الترجمات المختلفة لهذا الكتاب في اقرن الثالث عشر (الى الاسبانية واللاتينية والفرنسية القديمة والبروفانصالية القديمة الخ) . وتناول كل ما يشار حول الكتاب من مشاكل علمية وتقدمية ، فجلد القمصنة آية في البحث العلمي الدقيق ، كما جادت هذه النشرة التفسيرية نموذجاً رائعا للتحقيق العلمي ما انار عجايب كل العلماء الذين كتبوا عن هذا التحقيق لهذا الكتاب مثل روزنثال في مجلة Oriens عدد ١٩٦٠ في مقال يقع في ٣٥ صفحة ، وشارل كونس في مجلة معهد مدريد للدراسات الاسلامية سنة ١٩٥٩ في مقال يقع في ٢٤ صفحة وغيرها .

وكتاب هذا شأنه يشرف نشاطنا الفلسفي ويقدم برهاناً قاطعاً على ما يستطيع ان ينتجه علمائنا عندما تتوافر لديهم ، مثلما توافرت عند الدكتور بدوي بصفة ممتازة ، حدة الذكاء ونضوج الفكر وسعة الاطلاع ، والتكوين العلمي الرصين ، والجهـد المتواصل والجلد والثابرة ، هذا الى دقة البحث ومعالجة النفس على اتقان العمل حتى في اقل دقائقه ..

واننا لنصرع الى الله ان يحفظ للدكتور بدوي حيويته الوالدية ونشاطه العلمي ، فالكتابة العربية لا تزال بحاجة الى ابحاث عديدة التي هو اجدد الناس بالقيام بها واوفرهم استعدادا لانجازها بها .

الأب جورج شعاعة فنواي

ب - علم النفس : الدكتور محمد عماد الدين

اسماعيل ، والدكتور نجيب اسكندر إبراهيم

● الدكتور نجيب اسكندر إبراهيم: ولد في أغسطس سنة ١٩١٩ ، تعلم في المدارس المصرية ثم نخر في كلية العلوم سنة ١٩٤٢ ومعهد التربية للعلمين سنة ١٩٤٥ ، قام بالتدريس في التعليم الثانوي مدة عشرين ثم بمعهد التربية العالي للعلمين وكلية المعلمين الى عام ١٩٥١ ، سافر الى الولايات المتحدة حتى سنة ١٩٥٥ حيث حصل على درجة الدكتوراه في علم النفس ، قام بالتدريس في كلية التربية منذ عودته ، وهو يشغل الآن وظيفة استاذ علم النفس المساعد بكلية البنات ، جامعة عين شمس .

مؤلفاته : الدراسة العلمية لسلوك الاجتماعي (مع آخرين) التفكير الطرائق (مع آخرين) فينما الاجتماعية وآثارها في تكوين الشخصية (مع آخرين) الانحاء نحو الطرافات (تحت الطبع)

● الدكتور محمد عماد الدين اسماعيل : ولد في فبراير سنة ١٩١٨ ، تعلم في المدارس المصرية ، حصل على ليسانس الآداب (قسم الفلسفة) سنة ١٩٤١ ، ثم دبلوم معهد التربية سنة ١٩٤٢ ، واشتغل بالتدريس حتى عام ١٩٥٠ ، ثم سافر الى الولايات المتحدة حيث حصل على درجة الدكتوراه في مسلم النفس سنة ١٩٥٤ ، وهو يشغل الآن وظيفة استاذ علم النفس المساعد بكلية التربية بجامعة عين شمس .

مؤلفاته : الشخصية وعلاج النفس المنهج العلمي في تفسير السلوك فينما الاجتماعية وآثارها في تكوين الشخصية (مع آخرين) الشخصية وقياسها (مع آخرين)

تعليل موجز لكتاب « الاتجاهات الوالدية في تنشئة الطفل » يقدم هذا الكتاب جانباً من دراسة عامة «الاتجاهات التنشئية والاجتماعية نحو العلاقات العائلية» . وقد بنيت هذه الدراسة على استنساخ طرق علي ٩٦٥ حالة تمثل المجتمع المصري بطبقاته والاطافيه المختلفة . ويتكون الاستنساخ من ١٠٤ أسئلة مقسمة الى تسعة اقسام تتناول اهم المشكلات الخاصة بالزواج والعبادة العائلية وتربية الاطفال والمعايير الاجتماعية والسلوكيات الاجتماعية والجانب العلاجي في هذا الكتاب خاص بنصرف الوالدين ازاء اطفالهم في ست مجموعات من المواقف هي : العدوان والنوم والتغذية والاستقلال والاخراج والجنس . واقتصر هذا البحث على دراسة ٢٠٠ حالة من الطبقتين الدنيا والسفلى للمقارنة بينهما . ومن نتائج هذا البحث القيم نذكر ما يلي :

أولاً : توجد اتجاهات متعددة مختلفة نحو الامور المتعلقة بتربية الطفل .

ثانياً : ان الآباء بشكل عام لا يتسارعون مع ابنائهم في مواقف الجنس والعدوان بقدر تسارعهم في مواقف النوم والاخراج .

ثالثاً : اهتمام آباء الطبقة المتوسطة بمواقف التغذية والنوم والاستقلال والاخراج كان اشد من اهتمام آباء الطبقة الدنيا بها .

رابعاً : تحيز الطبقة الدنيا عن الطبقة الوسطى بشكل واضح في استخدام أسلوب العقاب البدني او التهديد به في حين ان الطبقة الوسطى تميز باستخدام أسلوب التصحيح والارشاد اللغلي .

خامساً : ان الطبقة المتوسطة اشد حرصاً على الفطرية الخارجى عند الطفل وعلى اذابة السلوكية وعلى تقييد نشاط الطفل . ويتناول البيئات والحكومة وثلاثة ابواب . فيها باب تمهيدى عن توضيح المعالم الرئيسية للصورة الكلية للظاهرة المدروسة واستخلاص تطبيقات تربوية مناسبة تماماً للبيئة المصرية . ولا شك في ان الآباء والربوين سيقيمون فائدة علمي من اطلوعهم على هذا البحث التجريبي النموذجي .

الدكتور يوسف مراد

ج - القانون العام : الدكتور عبد الحميد متولي

نال الجائزة عن كتابه « القانون الدستوري والانظمة السياسية » . وهو يقع في ٥٠٥ صفحة (الطبعة الاولى) ويشتمل على مقدمة عامة للتعريف بالقانون العام والقانون الدستوري والنظام السياسي والحكومة وثلاثة ابواب . فيها باب تمهيدى عن الدولة والسياسير . وبابان من الانظمة السياسية والمبادئ الدستورية وتحدث عن الانظمة السياسية في اليونان القديمة وفي العصور الوسطى . وعن نظام الافطاع في العصور الوسطى . وتسهب في بحث الانظمة السياسية للديمقراطيات الغربية والبرقيات والاحزاب السياسية والانتماءات . وتحدث عن النظام السياسية للولايات المتحدة . والنظام البرلماني . والنظام السيمى الانجليزى . وعن الانظمة السياسية الماركسية والنظام السياسي للاحاد السوفيسى . وعن الدكتاتوريات في الدول الغربية . مع العناية بتحميل تلك النظم اختياره دليفاً . وشرح المبادئ الدستورية او الفلسفة التي تستند اليها . ويشتمل الكتاب جزءاً هاماً جديداً لم تسبق دراسته في اللغة الدستوري العربى بوجه عام . وقد شئ المؤلف اختياره هذه الموضوعات وبخاصة الجديد منها طريقاً شافاً الى بطور سياسية وفلسفية مألوفة اللغة وفاعلة الجد ومسرّة المثال . ولها من الاهمية السياسية والاجتماعية والاقتصادية في العالم المعاصر مكانة ملحوظة . وله فضل التاء الكثير من الفصول على بعض الانظمة التي لم تتوفّر حظاً من البحث والدراسة في القانون العربى والترم المؤلف أسلوباً علمياً سليماً مع عمق البحث وصداقته ووضوح الفكرة ودقة العبارة

رسالة الدكتور حسن كيرة

للكاتب : محمد عبد الغنى حسن

د - القانون المدنى والدولى العام :

الدكتور حسن كيرة والدكتور احمد سلامة

● الدكتور احمد سلامة

نال الجائزة من كتابه « الأحوال الشخصية للمصريين غير المسلمين وللأجانب » وهو يقع في جزئين تناول المؤلف في أولهما المدخل وموضوع النزاع الداخلى بين الشرائع المصرية والأجنبية ، وأخصها الشريعة المسيحية والشريعة الموسوية . وفى الثاني الأحكام الموضوعية لقواعد الأحوال الشخصية للمصريين غير المسلمين . وقد عالج هذه الموضوعات جميعا على أساس من الدراسة المقارنة . مع استيفاء حكم الشرائع المصرية المتعددة من الوثائق المصرية والمراجع الفقهية القديمة والحديثة ومن الأحكام التي أصدرتها جهات القضاء المصرية ولا سيما القضاء الإداري . والاستفادة في تأصيل المسائل في الوقت ذاته بالقائه والقضايا في البلاد الأجنبية . وورد التشريعات الأجنبية إلى طوائف مخصوصة العدد على وجه يلائم للباحث الكثير من الصواب في فهم دقائقها . إذ استخلص من ذلك الأصول العامة والقضايا الكلية التي تيسر تعيين الاختصاص التشريعى لقاعدة قانونية من بين قواعد عدة تنتزع حكم المسألة المراد الفصل فيها . وقد أتبع في هذا البحث الذي يتميز بالإصالة والجدة في ميدان يكرى خصب قل واردوعنتها علميا رصينا أجر فيه كثيرا من المفوض . وعرض الأحكام الخاصة بشئى المال والطوائف على ترتيبها ونمدها . في مختلف البيانات والترافع في أماسة وثقة ووضوح والمأم بها في جعلتها . ولا سيما فيما يتعلق بربايب الأسرة من زوجية وفراية ومعاصرة . معتقدا الرأى الغالب فيها بحسب ترجيحه . غير مقتصر على ذلك على الرجوع إلى الكتب السماوية . بل مستهديا في التعرف على القاعدة القانونية في كل من شريعتي المسيحية واليهود والمصادر الأخرى التاريخية والتشريعية من سرد المسائل وتأصيلها في كثير من الإطلاقة والبيان .

● الدكتور حسن كيرة

نال الجائزة من كتابه « أصول القانون » وهو كتاب غصير يقع في نحو ١٢٠٠ صفحة تناول فيها الموضوعات المختلفة التي تنظمها كثر من نظرية القانون ونظرية الحق . وهما العنصران اللذان لا يقوم عليهما الدراسات القانونية جميعها . وقد صدر المؤلف كتابه ببيان تمهيدى استعرض فيه خصائص القانون . وفروعه المختلفة . لم قسم الكتاب إلى قسمين أساسيين . تناول في الأول منهما النظرية العامة للقاعدة القانونية . وفي الثاني النظرية العامة للحق . واثم المؤلف كتابه ببحث نظرية التصرف في استعمال الحق . وقد ملك المؤلف ناحية الموضوعات وأورد أجزاءه المختلفة وفقا لترتيب معكم سليم . وتلقى المسائل المدنية التي دخلت في نطاق موضوع الكتاب في دقة واستجاب لها من جميع نواحيها . والكتاب يثمن من ملكة طهية أصيلة . وعن استعداد كامل لدراسة المسائل القانونية . وهو مرجع لا غنى عنه للباحثين في أصول القانون في اللغة العربية الحديث (١)

عبد الرحمن الرافعي

(١) تأسف « المجلة » لأن هذا المقال لم يشمل - لسبب خارج عن إرادتها - التعريف بالاستاذ جمال السجيني الحائز مسلي جائزة النحت . وسفلى يعله في مدد فادم .

التيت في الحفل الذى اقيم بجمعية الشبان المسيحية مساء ٨ يناير سنة ١٩٦٣ تكريما للمالزين بأوسمة الدولة وجوارها التقديرية والتشجيعية

والصبي .. والليل والفجر لنا
قد ملكنا الكون ارضها وسما
ليلة قد شهد الفن بهما
تتلاى العيسريات بهما
وترانا الآن من موكبهم
كل ما صادفهم من فرحة
نحن منهم .. واليهب .. ولما

ايها السباى في غاياتكم
لم تغالوا المجد امرا عارضا
انه قيل طويل ... وهما
انه موهبة يستندنا
لم يأتوا المجد ان جادوكو
شرف المجد بلان نصلنى به
رب مجد لم يجرى في وقته
لا نلتوا المهر بطوى متنا

او ما كان لكم في « الحسن » (١)
جاءه المجد أخيرا وطوى
فانه التكرم حيسا بيننا

اتيتكم نربة مصرية
نربة للفن كانت بيثة
المصبرات بها قد ملكت
نحت الآن من صولها
بتي الرسم على جدرانها
نحسب الفنان من نهرتها
ممسكا ويشته في يسده
خاتما في هيكل الفن ، فما
اتما الفن حياء بالسف

ايها السباى في غاياتكم
حفظ الله الذى فخركم ودعى
فالتحات لنا .. لم لىكم
فأقبلوا نهضة خالصة

(١) هو المرحوم الفنان محمد حسن الذى منح جائزة الدولة لاسمه بعد وفاته .

— أمه هاتى قرش ..

— يوه جساك قرش يقرشك ، هو انت يايت
ماتشبعيش قروش ؟ طب سدى سد هو انا قاعدة
لك على بنك يايت ، والا على حنفية قروش ؟ قال
ايه قال قرش .. صباحى وليلاتى على الله قرش .
هو انت يايت ماتستكفيش تيلة قروش ؟ انت مش
لسه واحدة قرش امبارح من أبوك ، وقشرش
اصبحت بيه على وش الصبح ؟

والبنيت ثبتت عينها بوجه أمها ، يربطهما به
سحر الكلمات القاسى . الكلمات اللاذعة تنشال
عليها ، لن تكف أبدا ، تتقلب وتثر كأنما تخرج عن
موقد الجاز وهو يفتح فى عتمة العصر التى توشك
أن تطمس معالم الغرفة .

أمها تربعت أمام النار ، تقلب الطاسة بالمعلقة
الكبيرة الصدئة ، ورالحة الباذنجان السخن سلطت
فى الهواء المحبوس . والتفتت اليها أمها لفتة
خاطفة ، تكويها بنظرة من العينين اللامعتين بالنار
أسود صلب ، وهج النار ينعكس على الوجه الأسمر
المتهشم ، التضمر مع ذلك بسخونة متضرجة ،
والمدورة تحبك الرأس وتلف الشعر الأليث .

انحنيت البنت على عروستها النائمة وسط
كرمة مبهوطة من الخرق ، وإزاحت العلب الصفيح
والنفايات اللامعة على أرض الشرفة الضيقة ، تحت
الواح الخشب المائلة على الحارة .

ورفعت عروستها اليها ، خرقه أخرى ملفوفة
محزومة بشرط ناضل ، تتدلل منها ساقان
خرعتان لأقوام لهما ، وذراعان أحدهما أطول
من الأخرى . وأسندت بيدها الرأس المحبوك
بمزقة من مدورة أمها لم يبق فيها الا بضعة
أقراص دقيقة متلالئة من الترتى الأزرق ..
ما أجعلها وما أرقها ، تبسم لها من عيني لا يعرف
أحد غيرها جمال نظرتها ، وإبتسامتها حلوة ،
وجسمها اللدن الهفاف طبع فى يديها ، بحاجة
الى الحنان الذى يدربه صدرها ، ويفرقه .

ضمتهما وإبتسمت لها إبتسامة حميمة ،
واستدارت بها الى جنب ، فلا يعود فى العالم
سواهما ، والحنو والرقه ، تطويها الى صدرها
الضيق الناحل ، وتربت شعرها الكثيف المسرح ،
أصابها ، هى وحدها ، تعرف مسته الناعمة .
وابتعد أزين النار ونشيش الكلمات والزيت المغل .
ولم يبق الا الشرفة المزحومة .

قش البحر

قصة قصيرة

بقلم
إدوارد الخراط



وهي تلتصق بالحاف مطوى قديم نبتت عليه
تنتف ملبدة من القطن المصفر ، والحاف يرتفع
كانه سد طرى يحلو الاختفاء وراءه .

لم تكذ تنعم يكن مخبئها ، وتحنني على
عروستها ، حتى وخزتها فجأة شظيية ناتئة من
السبت المدور ، تطل منه رؤوس البصل والثوم
الناشيف التي ضربتها الشمس . وتدنت عنها
صرخة ، مكتومة كأنها ذنب . وخلفت يدها ،
مكهربة بالألم ، فاصطدمت بأعناق زجاجات الخزين
السدودة بالخرق ، تكثفت في قاعها صبابات من
ماء الزهر والخل والسيرتو . وهي تمص أصبعها ،
كان في فمها حسا بالدم الذي انبثق منه يومها عندما
كسبته زجاجة مكسورة العنق ، لولا أن حجزته
أما عندما ربطت لها أصبعها بخرقه صوف .

ونور العصر تريقه عليها سماء ضيقة جافة
محصورة بين سطوح البيوت ومثذنة الجانح
الضخم العتيق . والحر أخذ بالنفس .

— ماجده ، يايت ياماجده ، يامدولة على
عينك ، أنت مالك يايت ؟ يانده عليك بقى لي ساعة
وانت ماترديش يايت ؟ هو انت اتلجبت ، اتلبست
نزلت عليك خلاص ؟ أعمل آيه بقى في البيت دي
ياخواتي ؟ قومي على حيلك يامضربية في حيلك
هاتي لي غطا الحلة .

هذه الولولة تدق قلب البنات ، تقابله بضوء
ساطع من الرعب ، فتنهض مدفوعة كأنما برغمها ،
انزعجت الصرخات وبطحتها على أرض صلبة
وعيناها مملقتان بالوجه الندي بعرق السخونة
الغفيف ، والعينين التالقتين بسمار حاد .

— اسم الله عليك وعلى أخوك ، طب قسومي
ياختي ياجبييتي بالله ، مش تقنحي ياخشى !
بادرت الكلمات الحانية تلحقها كأنما لتقبلها
من عثرتها ، كانت ذراعها تضربان الهواء ، خانتها
ساقاها اللدنات ، في لهفتها على الجري إلى أمها ،
فاندفعت عتمة الشرفة تخبطها وتصددها .

لانت العينان الصخريتان وتسايل فيهما حنو
تكسرت من فوقه القشرة الجمادة . وسال الدفء
في قلب البنات كماء ساخن يحمل أمامه السدود ،
وقامت تجري في أمان رحيب ، وهي تدعك جنبها
ولم تبك .

وعندما عادت إلى جنب اللحاف أسندت ظهرها
إلى نعومتها الدسمة . هذا الجانب العالي منه

يؤويها الآن ، دون لهفة ودون خوف . وقد عاد إلى
الغرفة صمت خلا من الطنين ، وهددت الراحه
التكتيفية .

أخذت عروستها على مهل في حضنها . خداعها
الآن متلاسمان . وهما ينتظران ممسا إلى دكان
العجالات المفتوح جنب باب الجامع الكبير .
تقبيلان معاً في نشوة من تأمل المجلات
السوداء ، مرصومة حتى السقف ، وكان إيديهما
تنحس من نومة الدرجات المقلوبة المعلقة على
الجدار ، في قاع الدكان ، مصقولة فضية توهض
في العتمة . تبتثق الأسلاك من بؤراتها ، في أشعة
هفهاة ، مندفة ومشدودة ، محبوسة في توتر
دائري لا تشبع منه العين . وفي الخارج جدران
الجامع الضخمة قائمة بأحجارها الكبيرة العتيقة
انبرت القشرة عن مريمات الحجر هناك وهناك
وتعري لحمها الجيببي الأبيض متورا في السواد
الذي تركته أجيال طويلة من التراب ومس الأيدي .
وهي تتناهى العروسة ، في كلماتها نبرة من
صوت أمها ، أما الأخرى الحلوة .

— عايزة قرش ياجبييتي ؟ خدي ياخشى ،
خدي أدى قرش . حشيتري بيه آيه ؟ كراملة .
وحشيتري ومهياصة . . . وبسكوت كميان ،
تترقبه . . . الخوخك وماندش منه لحد . أنت
عايزة تنزلي في الخارة دلوقتي ؟ طب انزلي ياختي
.. خل بالك من السكة . . مسافة السكة وتيجي
على طول .

في همس حميم ، والعروسة تصفى وتبتسم ،
وجهها المصنوع من الخرق منور وضاح ، وتسلم
بمسا للحضن الرقيق .

— أمة عايزة قرش ، أمة هاتي . . هاتي قرش . .
في ضراعة وخفوت وتردد ، ولكن بثقة أيضا ،
في دل من يعرف أن اللحظة حانت والقطاف دنا ،
وفي مكر .

— يوه هو . انت يايت إلى عليك اسمه قرش ،
خلاص علقت . طيب ياقرشانه انت ، طيب . . روي
بالله . قدامك على رخامة البوريه فيه قرش أهو
تحت المقرش أمه يايت . خديه ياختي وانجري
عل تحت أمال . . . ما أنا عارفة . . بس أوعي
تعوقي . . خل بالك من السكة .

عينهاا تتبعان البنات ، ثم تنهض ، خفيفة ،
وتستند بيدها إلى الأرض — ومس الحصيرة
الخشنة المشبكة تحت أصابعها يشب إلى راحمة

كان يقرض قلبها دائما شك ، لا يستند الى أدنى أساس ، في أن مقصوفة الرقية تلعب لزوجها أيضا بالعين والحجاب ، ولا تراعى حق الجيرة والمشرية . هو حارس لاقوام له في الحقيقة التي تظهر للعيون ، لكنه حارس لم يخنها قط .

وام محمد تهتف فجأة مرعاة .

— يوه يسم الله الرحمن الرحيم حاسبي يابث
ياماجدة لتتخلقي .

وباب السلم يصطفق .

تدوى الخبطة فيرج لها قلبها ، وفي طرف من اطراف هذا القلب المروض خشية من أن تستيقظ ماجدة مغرزة من حلاوة نومها في أول الصبح . الرجل يترك لها دنياها ، وحدها مع البنت ، ويضي متوترا بالفضب ، والسسترة الجلدية الداكنة تلف الظهر الوطيد وتحيط بالكوفيه الملقة حول العنق الركين . أرض الطرقة نهر تحت الخطوات القوية بالسخط والشباب والاسهتار . وكل يوم يصبح على هذا الحال ، ولا يعود الا في آخر الليل ، عيناه محمرتان ، والرائحة نفسها ، ليلة بعد ليلة ، تنشبت بملابسه بل بعضلات صدره وذراعيه أيضا ، وتحت الاطمين وفي خيالها أركان الجسم . رائحة فيها حلاوة خافتة تكاد تنقلب لها المعدة ، تفوج من الفم يشقيه السآخرتين المنفرجتين دائما عن الإنسان العادة . واذا يعود في النهاية يقر له قلبها مع ذلك ويرتاح من خوفه ويضطرب أيضا بالغضب والحنق .

— هي الفلوس التي يتروح على المدعوق ده مش فلوس ؟ طب اعمل ايه بس لو مسكوه ؟ ابقى ساعتها أروح فين وآجي منين ياخواتي ؟ ياخوتي . الشر يره ويعيد . والعيلة دى ابقى اعمل بيهب ايه ؟ يعنى آخرتها يسببها في آدابيزي ، يبقسى يافرحتى ياغناي .

ترب ما ادخرته من أيام الشغل وشقاء الشغل سحب منها القرشين بخلاصة كلامه وسحر أصابعه . وعازال يطلب منها المزيد . كأنها لا تكفيها ، وزيادة بالوعة البيت التي لا تشبع ، ومصاريف الطفح الاكل التي تقصم الظهر . وهو كل يوم صبت لا تكاد يرمي لها مايلم اطراف البيت على بعضبها البعض . وهاتى هاتى يابث الكلب . حتى

الكف ويصطدم بها ، يدعم وثفتها اذ تستطيع على بيتان قدما الطويل ، على عمودي ساقيسها العصلتين ينسدل عليهما من هيكل جسمها الوثيق الملعوف ، نوب صيغى من « رمش العين » يتخايل تحته قميص فسديق خشن التسج ولكن محبوبك ، قصير الى سمانتي الفخزين .

وهي ترفع الحلة المظفة ، بيد ، والوقد المظفأ في اليد الأخرى ، مازالت يطنه ساخنة بعد ، وعدته السوداء مندأة بالجاز اللاذع الرائحة ، وتوازن بينهما في سهولة جاءت عن مرانة طويلة . عينها في المحجرين الاسمرين الداكنين تبتعان البيت « تنادى » في مشيتها وتهتز على عظامها الرقيقة اذ تجرى الى باب الغرفة ، ومنها الى الطرقة ، ثم الى السلم الضيق المغمم المكتوم .

في قلبها موجة خفيفة الاحتزاز من الحنان نحو هذه الحنة الصغيرة من أحشائها . هذه الجرزاة الحية منها . وحدها الآن ، مستقلة بحياتها الخاصة وان كانت من كبدها وروحها ، ثم هي صورة غريبة أخرى من أبيها . فولة وانقسمت لفتين . النسم الواسع المدرب الحساس ، والسنتان الناثقان . شفتاهما تعرف ضغط هاتين السبي الناثقتين وابتسامة ترف حول ركني نهما . شعاعهما تتلامسان ، كأنها هي تستلطم الدم الذي أثيق منها مرة ، في الليل ، قبل ان تتولد ماجدة . القديمة العاصفة المثقلة بالهوس الساطع في الظلام حتى يهدد بهما عباب الأمواج المترابكة المليقة ، ويصلان الى المرسى .

جاءتها من الباب المفتوح ضجة الجيران في الطرقة ، والزعيق ، والنداءات والدعوات على الأولاد مقصوفى الرقية هو أنت مش حتهمسد ياواد بقى ؟ هو أنت معجون بيمية العفاريت الى ياخذنى ويريجنى منك يا محمد يابن نفيسة ! وحفنيات مفتوحة وعمود كثيف من الماء ينصب ويصطدم بجدار سطل من الصفيح ، وينثال الماء ويتسبب من على جوانبه ، والخيشة تدفع السيل على بلاط الطرقة الى السلم . هذه نفيسة ام محمد تكذ في الكنس والمسح والطبخ والتحمية والغسيل طول النهار ، وسلفتها نجية متربعة جنب الراديو امام الشباك طول النهار تسمع الاغاني المألوفة في جنيتها . وتلعب بعقول الشبان في الحارة من وراء ظهر زوجها . عقرية ومستخبية ياخواتي . ويتخرق على الناس من تحت تحت .

الصيغة باعها من زمان ، وحججه لاتنتهى عوضهما
على المحروق الذى لاينتهى طموه اليه .

ومازال فى طنه انها تخيبه عنه بقية ، ومازال
يداجيها ويناقيها مرة ويصنف بها ويصنف مرة ،
يطاوعها ويلابنها أو ينتكر لها ويسب الدين والملة ،
يجهد أن يستقطر منها الصباية الأخيرة بالحسيلة
أو الخطف على السواء . كانت قد أفرغت مألديها
بين يديه منذ أمد طويل ، ولكنها تتركه عن عمد
يستشف من نبرة صوتها أحيانا ، أو من كلمة
نافرة كأنها أفلتت عفوا ، انها ما زالت تكتنز شيئا
فى حرز حريز ، وإن كان لن تسلمه كنزها ، فلو
تيقن انها صغر اليدين حقا .

هل هى خدعة تلك التى تقيها هى وبناتها ،
وتحمى بيتها ؟ اليس لديها فى الحقيقة كنز آخر ،
وهى تحجبه وتحرس بابه . .

لكن يديه الخسنتين وأصابه القوة الدقيقة
الفاصل تعرف أسرار ماتعالجه فى أحشائها
السيارات طيلة النهار ، تجوس فيها وتجسها
وتنظّل تتحسس جوانبها ومساراتها ومالكها ،
وتلائم بين أطرافها وتدفق على جدرانها وتلحم
المنفوق من شعثها وحديدتها ، كأنها تعمل لها

« عملا » أو تتلو عليها رقية ، حتى تهتز بالحياة
وينبثق الطين فى المعدن الموات وينبعث له هدير
وهدير دلى منتظم الايقاع . . يدها لن تطسولا
كنزه الآخر . يدها مضومتان عميوان . والكنز
تحت يديه . يدها لاتعرفان بابا اليه .

— وهو فى عينين تشوف غير الزفت الى البحر
فى قلبه عمال على بطل ليلاتي على الله ، أهى وكسة
من كل ناحية وخلاص .

لكن ثم جانبها رخيا موطا الجناح فى دغيلة
نفسها ، فيه رضى وأمن ونعمة . هنالك فى ركن
منها ، صحيح ، توق غامض وأمنية خفية . لو
خلف الله عليها بولد . . . ! وخيبة صغيرة لأن
ما جاءت به بطنها بنت مكسورة الجناح . لكنها
بنتها وحبيبتها وأغل من الدنيا عندها . ولسانها
مع ذلك يلهج بميلة البخت . . . كأنها تصمد
العين ، كأنها تعويذة تقولها بطرف اللسان حتى
تدأى قوة شريفة تترص بها بأذان متشوفة ،
تسمع وترعف السمع ، كنتنظر لحظة الانقراض
لتضطف مابقى فى يديها .

واحست ماينخسها فى قلبها ، شكة ثاقبة من
خوف أسرع بها الى الشرفة الزخومة المترابكة ،



تتخطى السلال والمواوين والقفص للعرش المختارة
بنظرة عجي ملهوجة .

كانت الصغيرة قد غطت السلال المتربة
المحولة بماء الفسيل وتخطت العتبة الحجرية
القديمة التي تأكلت ونعمت أطرافها وانفسرز
جانبا في تراب الحارة .

ودلفت تجرى ، مستوفزة فرحة بقرشها ،
كزها الصغير يدها تعرق عليه منذ الآن ، من
الفرحة والتشوف . ونفذت من جنب لوحة العيش
على حافة الرصيف الضيق ، وانفلتت من بين قفص
الغلاف المروسة ، في عتمة العصر ، بالكسوام
ملونة من العدس الأصفر والرز والبرغل والذرة .

وهي تشب الآن أمام دكان السجائر ، تطاول
الواجهة الزجاجية المتربة وترفع يدها بالقرش .
تعلقت عينها بالمرجة الصغيرة الموقدة أبدا بلهب
سبيل احتاط عليه غلاف علبه « بلمونت » حمشت
النار أطرافه فاسودت ، تنبث له رائحة شيطاط
خفيف مستمر .

تسحرها دائما هذه الشعاع الضيقة المدخنة
التي لا تطفىء ليل نهار .

— أيوه ياشارطه ساكنة ليه لا عاونة ايد يا سمن
الحسن والجمال انت ؟

كان قد اختطف منها القرش قبل ان تتكلم .
فازعنتها فجأة حركته وضراوتها . ونحشيتنه ان
ترجع عن عزمها .

— مصاصه .
— عيني حاضر . . .

وهو يدفع يديه وسط اكوام الثروات اللامعة
على الورق الناعم الملون ، والأواني الزجاجية التي
تحتشد فيها كل الأشياء الحلوة في العالم . وقد
تعبرت البنت وتلد قلبها من الرغبة في ان تضم
الى صدرها كل هذا ، حفلات حفلات ، وغشيتها
الأزمة التي تعثرها في كل مرة تأتي الى باب هذا
الكز ثم ترتد عنه وليس في يدها الا نغمة صغيرة
من أطرافه لا تحيف منه شيئا كأنما لم تمسه
قط ولم تقف ببابه سرعان ما تنجذب عنها الفاشيه
اذ ترجع الى الحارة ومعها ما اقتنصته لنفسها —
فاذا هو العالم كله ، حلو الآن كطعم المصاصات
التي يتحلب سكرها في فمها المصنوم . إبطات
خطواتها أمام دكان العلاف وظهرها الجاف التحيل
يحترك بالقفص اللينة ومافيا من اكوام مطواعة

هيئة الجواب . وعيناها بجولان على راحة . وفي
مهل ، وباستمتاع ، بين المشاهد الدسمة المليئة
حواليها . على مهل ، فليس هناك ما يعجلها .
شفتاه مزومتان تحتاطان بالجسم الملبور الأملس
الذي يشرب بالحلاوة في جوانب فمها ، عيناه
شبهودتان مزويان من لاص والمتعة ، تلقان
في تودة وفي غير توتر ، بين جنبات عالم لدنطرى
على دكاكين العجالات والزيات وبياع الفول .
والموقد المشتعل ينفخ في الشارع أمام باب النجار ،
عليه كوز الغراء تفوح منه رائحة الصمغ الثقيل
والتراب وعطر السكر الرخيص وشوب النار .

ارتفعت عينها الى المائدة الضخمة الشاهقة ،
والنقوش البارزة عليها متربة عتيقة ولكن راسخة
يتحدد بها نسيج السماء الأزرق الصافي الذي خلا
من سطوع النهار ، وبقيت فيه وضاعة عميقة .
وشرفات المائدة تطلو متدرجة بأضلاعها الرشيقه
تلوح كأنها مركبة على السماء لا انفصال بينهما .

وجى في الشارع المزدحم مسنوده الى الحائط
الحجري القديم وقد نسيت كل شيء الا هذه اللذة
الهائلة الآن بعد عمها الأول ، تقطر حلاوة بطيئة
في فمها . وقدمها الحامية تمحص التراب الهين على
صحن الخزف . وتم دفعه نهار مضى يتسلسل
من حرج الحائط الى عظام ظهرها الهشة من وراء
السمان القديم . وعيناها سارحتان متعلقتان
بالمائدة وفي حسنها حضور غامض لا يبيها . فارعا
طويلا راسخ القامة عاليا .

بالأس اعطاها قرشا اشترت به كراملة . بالأس
استيقظت فيه . الليل في عالم مضطرب مهتر ،
واحسيت كيانه القوى المتين جنبها ، بينها وبين
ادها ، على سريرهم الحديدى الوحيد . وفي نوم
ليس كاملا ، بحركة كأنها الحلم ، ابتعدت عن
الحائط والتصقت بالظهر الشاسق وربمت بذرعاها
الواهى على الهيكل المتكمن في نومته يملأ دنيا حلمها
وتتردد فيه أنفاس منتظمة . وعادت الى نوم مريح ،
سكن قلبها ، تنقسم من الأمان .

رأت من باب الجامع شيوخا يروحون ويعبون
في الطريقة المبلطة النظيفة ، يتحركون ببطء كأنهم
في النوم أيضا ، رؤسهم عارية ، يلبسون
قبايقيب ، وجلاليب بيضاء في العتمة الخفيفة ،
ويجدرن الماء في كوز مندى ، من الزير المسدور
المركون جنب الباب . . . « الله . . . أكبر . . . الله

أكبر « المثلثة ينزل منها صوت بعيد يشدو بدعاء طويل كأنما لا أمل فيه ، وفيه نشوة بالشكاه ، وراحة إليها ، ومعرفة خفية .. ورحمة المغرب في الشوارع الضيقة أخذت تلح فيها أنوار مضطربة ، وضجيج مختلط من صاصلة أجراس المجلات وغناء البياغين وصيحات بانئي الزبدي البيتى وتنفيحات الشحاذ وهو يقطع الشوارع من وسطه كأنما الدنيا كلها ملك يديه ، وفي يده ولد يردد بنفمة رفيعة ملحنة « عليك يارب .. عشانا عليك يارب .. الأجر والثواب عند الله يا محسنين »

والضجيج البعيد المضطرب يجعل الغرفة الضيقة تموج بالخوف والوحشة ، حيطانها تتباعد وتنفج بينها مسافات لا آخر لها . صيحات أبيها الغاضبة تأتيها من آخر الحلم ، ودعاء الشحاذ وترديد الولد « عند الله يا محسنين » نحن في المغرب أو في الفجر ؟ نداء لا ينتهى يجرى من وراء خصائص الشباك « يا .. غورت .. الله أكبر .. يا .. يا .. محسنين .. أكبر » فتدفن رأسها في المخددة وتغمض عينيها ، تزيد من أغماض عينيها ، عن عمد ، بشدة ، كأنما بذلك تحجز نفسها عن السمع ، وأما نجس البكاء في ركن بعيد من الأبعاد التى لا آخر لها . وهى تفوس في الليل الملهى بالظلال والأصباح المتحركة الغلقة .

إنها ميتة . وتسمع من الظلام ، من موتها : وشوشة وهمسا حاراً وأصواتاً فيها لثة كأن أحداً يستنظر بين شفثتي حلاوة مصاصة ، هي ميتة ميتة . وتضغط على عينيها حتى لا تفتتحها ، فإن الميتين يكونون مغمضى العيون ، لا يتحركون أبداً ، متخشبين . وفي موتها المضطرب المغلق العينين تسمع شكوى طويلة « الله - أكبر - الله .. الله .. أكبر » هل يجدونها في الصبح ميتة ؟ وتولول أمها وتذق خدرودها وتملأ الدنيا بالصريخ ، سيجدونها ميتة في الصباح . والشيوخ البيض الجلاليب سيصبون الماء الدافئ من الزير على جسمها العارى ، بالكوز . ماء ساخناً على جسمها العارى الممدد على البلاط في طرفة الجامع والهواء تحسه بارداً على جلدها المكشوف ، يهب عليها من الباب .

.. ماذا .. يتة يامادا .. مصاصة أنا تمان . عاوز مصاصة .

التفتت إلى الشيء الصغير الذى يتوثب جنبها ويشد يدها المرفوعة إلى فمها بالمصاصة . وعلى وجهه

الملطخ بالتراب خيوط نظيفة من دموع مازالت تنقطر من غير صوت .

— يوه مالك ياولد يامحمد ؟

— نديه ، خالتي نديه ضربتى ..

يضحك عن حدث مضى ، بسبيله إلى الاختفاء منذ الآن .

تأملته في غير عطف ، دون قرابة .

دائماً تضربه نجيبة زوجة خاله وتطرده لأنه يلعب في الراديو وينحشر في الشباك . ويعطل عليها . وتنقلب الدنيا بينها وبين أمه نقيصة ، وتثور عركة ترتفع لرب السماء . لكن الدموع تتسلسل من عينيه دون بكاء ومازال يشهق بانتظام .

ألت ماجده يذراعها على كتفه الصغيرة الواطئة تحس نفسها قوية عالية . وتحسه يحتمى بها . عظامه الرقيقة في الجلباب الفضفاض تهتز مازالت من شهيق البكاء ، يستند إليها كأنه خرق طرية لا تعرف الرفض .

وهو يتطلع إلى مافى يديها من حلاوة تموضه عن غضبية العالم وضجيجيه .

وانفتح في نفسها عمود متصب مندفع من ماء الحنان يفيض على الوجه الذى يرتفع إليها وضيقاً بالثقة .

بأعطفها المصاصة منددة بعد من ريقها ، كما تعطفه جزءاً من نفسها .

وتعملم الولد تحت ذراعيها وتلفت منها واستدار عنها قليلاً ، وقد استفرقه مص الحلوى التى كادت تنبرى وتتسل عن غشبيتها الرفيعة ، شفتاه لهما حياتهما ولغتهما الخاصة من التلمظ والتسذوق الجشع ، مزموعتين رقيقتين متحركتين ، شفثتين مدبرتين حديث عهدهما بالثدي الذى يمز بأمسك قليل وعذوبة عسبة على الاستنباط . ولاح لها أن وراء هاتين الشفتين ثم ستين نائثتين تضغطان من الداخل على جانب اللحم الحى الذى يستنظر السكر ويرتمش باللثة .

— ياما ... جدة ... يابيت ياماجدة يابيت .. هي البت انخفست فين ياخوتى ؟ هو انت أتربطت خلاص يابيت انت في الحارة ؟ يابيت ياما جدة ..

وجه أمها مطلا عليها من الشرفة الضيقة الملتصقة بالحائط ، مدورتها محبوكه على رأسها . اللهفة والخوف ينتزعان قسماات الوجه الأسمر المظى في قنطرة المغرب ، خزايانه من وجهها المكشوف في

الحارة ، وصوتها على ذلك يعتمد ملء الحرف يده
انثوى كثيف لا تمزج به الا اصوات الامهات
الشبيعة بالامومة .
ثم اذا هي فجأة وحيدة .
الحائط الذي كانت تستند اليه بعيد عنها ،
وما حولها فراغ .

وادركت دفعة واحدة ، احسبت لحظة واحدة
قبل ان ترى بيمبيها ، ان الولد قد ذهب . انه تسلل
من جانبها ، ان ذراعها لم تعد تركز على هيكله
المشود ، انه لم يعد محتاجا اليها . ان احدا لم
يعد محتاجا اليها .

ثم التفتته عينها ، دون بحث ، كأنها كانت
تفرغان لوحدهما الاتجاه الذي انسل فيه الولد دون ان
تراه . يجري بخطواته القصيرة المتلاحقة وسط
الحارة بين زحمة الناس المتدافعين ، وجلبسائه
الابيض الطويل تنعثر فيه قدماء الحائفتان
المتدخلتان ، وهو يتخيل مبتعدا بين العتمة
والألوار .

تجبرت رجلاها في وقتها ، لم يخطر لها ان
نجرى وراءه ، وباستطاعتها ان تلحقه في لحظات .
كانت استهت الخيانة مقدرتها على الحركة واحالتها
عمودا من الملح .

والاول مرة احسبت يدها صفرا خفية وهي صفرها
فراغ هابط الغور ليس له من قاع . كاللطف
التي صدمت قلبها شلته ايضا . والصحيح يتمد
بسرعة ويهبط الى عتمة ياتي خلال طبقات مسدودة
ثقيلة من تحت الأرض ، وبيوت الشوارع تسقط مرة
واحدة ، والمثمنة العالية تميل الى الوراء مع كتلة
حائط الجامع كله . الجدران والدكاكين والأبواب
الصامتة تفتق وتهرب منها ، وحدها ، هي وحدها .
عينها جافتان مشدودتان الى النقطة البيضاء التي
تجرى هاربة منها في الزحمة ، تعمل معها شيئا
لا عوض عنه .

وأما مائة على حاجز الشرفة ، قلبها مشدود
من هذه الصدمة الصغيرة المضحكة التي اصابت
البنت . خطف الولد منها مصاصتها وجري مضحكة
هذه الحكاية . لكنها تعرف ان هذه القطعة الصغيرة
من نفسها ، واقفة هناك يجمود في الشارع ، انما
ترتعش الآن بما ينفض به قلب واحد مدود داخل
الاجيال جميعا وعبر الناس جميعا ، أطرافه مشدودة
حتى آخر فتائلها ، مفروز على مسامير ، مفتوح في
الهواء ، ترعد شرايينه العارية الرقيقة بالدم السخن

تخبطه صدمات لانتهى ، ويظل يرجف حيا .
وهي تستند بكوعها الى الحاجز الخشبي .
والتيبائك التي جوارها فيه تلك المرأة جنب الراديو
الذي ينصب منه غناء طويل رخيص البكاء .
نسيت خجلها وانه عيب ان تظل مكتشوفة
الوجه في الحارة . واعتمدت غدها بيدها .
وعيناها هي ايضا معلقان بالولد الصغير الذي
هرب منها ، أخذ المذاق الحلو من فمها وجري .
كان قد تسلل يستشرف النظر اليها ويشد يدها .
وابتذلت له قلبها واحتاطت عليه بذراعيها وحضنها ،
ترعى نارا صغيرة تشتعل في عينيه الضيقتين ، تحترق
بها اطراف نفسها ، وعطيتها له ممتة لها مسح
ذلك وسعادة . لكنها الآن يتدافع بها الناس في
الزحمة .

يداعا لن تنضم عليه قط . ذراعها لن تلتحما
ابدا حول أركان جذعة العضل الشامخ . بل
تقصران عنه وتسقطان الى جنبها . رجولته وعقوته
واستغناؤه تهزم امتدادها نحوه اليه .

ويهي تنهد ، وتسقط في الداخل ، صلابة
الأرض تنلقاها ، وقد غاضت من جسمها كل
عصارة . الصغيرة ترتفع الى لحمها فتسبده
بحشونتها وتوقف انيابه ينثاها الذي لا يرتج .
والظلمة في الجيرة الخاوية تبتثق فيها طلال
قوية من أصدة السرير الحديدي ، في أركانها
الشاحقة ، تثقب السقف الذي يتصاعد ويتعد
الى اعلى في الظلام ، ومازال يتمد ، في سماء
قائمة ترتفع بسرعة ، وحواليها أثار حباتها الرث ،
وأنية جها وحبوطها ، مائلة على جنبها ، مثنية
الأطراف . تحتاج اليه . تحتاج اليه . هي
تحتاج اليه .

لكن البنت الصغيرة لا تحتاج الى أحد ، ولا الى
شيء . وجهها الصبياني فيه كبرياء . وهي واقفة
في الشارع ، بعيدة . سوف تعود لأمها بعد قليل ،
وسوف تجد عروستها . وأبوعا سوف يرجع
آخر الليل ، ويعطيها في الصباح قرشا ، وعملة
صغيرة أخرى من الحب ، لكنها ليست بحاجة
الى شيء . وهي عندما تنظر الى آخر الشارع ليس
في وجهها تضج ، ليست فيه خبرة ، وليست
فيه حتى نعمة النضارة وتعمرة الطفولة . ولكن
ليس متوترا بل فيه فراغ شاحب قليلا ابيض في
العتمة ، تحت شعرها الأسود الكثيف المسرح .
وجه أمسح ، خالو ، حامد ليس فيه دموع .

عنك لباليه

بقلم مجدى فريد

أدبية يستلهمها جميع الفنانين فى الباليه ، وموسيقى آليه ، ومناظر مشيدة أو مرسومة ، وإمكانات مسرحية أهمها الأغشاء ، وإيماء ، ورقص ، ذلك أن الباليه وإن كان جماع فنون عديدة فهو فن مستقل له سماته الخاصة ، ومذاهبه المدرسية وأعلامه ، له أصوله وتقاليده وموازينه الذاتية ، وبذلك لا بد من الانتباه لما بين هذه العناصر المختلفة من صلات قائمة لاتنفصم ، فعل كيفية تبادله العلاقات بين هذه العناصر ، - وخاصة بالنسبة للرقص - يقوم فن الباليه وتوضح مشخصاته وذاتيته ، واختلاف هذه العلاقات هو منشأ تعدد مدارسها وتباين أصحاب المواقف الخلاقه فى ميدانه ، ولعل الكلام يزداد وضوحا إذا ضربنا المثل بالموسيقى ، وهى من أهم عناصر الباليه .

قد يكون ناقد الباليه أصلا ناقدًا للفنسون التشكيلية ، أو ناقدًا للموسيقى (١) .

(١) واضح أن أجمل حركات الباليه إن لم تصبحها موسيقى يدعى كأنها حركات مجنونة ، ولكن فرناند ريفوار يقف على ذلك بقوله : « لا شيء يحول دون أن انجيل ناقد الموسيقى كليلا » - وكثيرا ما يفضي المستمعون الى الموسيقى ميونهم طيبا تركيزا للهن وحياة التناول ، لكن لا تصور بحال ناقدالرقص كليلا ، فإن ناقد الباليه يرى بعينه أولا.. الخ. الخ. الخ. وبالرغم من قدم فن الباليه فإن بقده لم يعرف مثلا من فرنسا - وهى موطن الباليه الاول ومقتله الأكبر - إلا من يد أندريه ليفانسون (لم ترى فولسكي ؟) أى من أوائل هذا القرن ، أما ناقد الباليه قبله وبعده فكأنوا فى الأصل معادى لعنصر الأخرى .. أو لآداب .. ولا يحق لنا أن نعتجب أن يحترق ناقد الباليه من ديار الآداب . فالآداب عندهم لا يولى ظهرو للفنون أو ينفض منها الديدن .

الباليه - أى المسرح الراقص - متعة تشترك فيها العين والأذن معا ، هذا حق ، ولكن من الخطأ أن نتوقع لكل من يحضر حفلة باليه فيسحروه جمالها أن يدرك مقومات هذا الفن لتبلغ متعته المزدوجة غايتها المثلى ، فلا تكون وليدة الشعور الميهم فحسب بل وليدة الوعي والفهم أيضا ، - ذلك أن الباليه - مثله مثل كل فن آخر - له أصوله الخاصة به وقواعده الصليح عليها ، لا تكفى فيه المشاهدة بل لا بد أن تلتزم المشاركة الوجدانية بفهم اللغة هذا الفن حتى لا يغيب معنى كل حركة وإيماء ومدى توظيفها فى تمثيل الجمال المقصود ، إذ يقرر درانتنا بهذه القواعد والأصول يكون التفوق الفنى والمتعة المرجوة .

ومن الخير أن نزيد من شرح هذه الدراية بالباليه حتى نتبين حقيقتها ، فهى دراية لاتتم ولاتستقيم إذا عمدت الى تجزئة الباليه الى عناصره المختلفة ، وتناولت كل عنصر على حدة ، تتبع أصوله وقواعده وليست هذه الدراية بمثابة حاصل جمع لأعداد متفرقة ، بل هى هذا وهى فوقه حسنا دراية بالانسجام الذى ينبغى أن يؤلف بين عناصر الباليه المختلفة ، فازدى مثلا فى الباليه غيره خارج الباليه ، فانت قد تعجب بزي ما وتجده غاية فى الروق شكلا ولونا ، وقد يكون فعلا من صنع أرقى بيوتات الأزياء ، ومع ذلك فإنه لا يصلح عنصرا حميدا يتلاءم وبقية عناصر الباليه - وفى مقدمتها الرقص ، ومن المقطوع به أن هذا الحكم يسرى أيضا الى حد كبير على مختلف العناصر ، من فكرة

ولكن بالنسبة للباليونمان - كما يقولون (أى محب الباليه الى درجة الادمان والهوس) فان الرقص يشغل فى اهتمامه المحل الأول ، وكل شيء عداه ثانوى ، انه قد يفضل ديكوراً على ديكور وزيا على زى ، وقد يؤثر موسيقى بحسب لايمدحه لغيرها ، ولكنه لا ينظر الى هذه العناصر جميعها الا من خلال الرقص ، انه فى اول لقاء له مع موسيقى الباليه لا يحس بها الا احسانه بعنصر مصاحب (اللهم الا اذا جاءت غير متوافقه الى درجة مقبوضة) لان أذنيه غير مثقفين - ان صرح هذا التعبير - قدر عينيه ، وقد يتطور موقفه هذا اذا ألف الموسيقى بعد مشاهدة الباليه عدة مرات أى حين ينتج فى الوصول الى مرحله تندمج فيها عنده الموسيقى فى الرقص وتنسجم معه ، اصلا بالنسبة لرائد الموسيقى لوجهاها فهى عنده عمل كامل فى ذاته لذاته ، وكل محاولة لشرح معناها أو لترجمته عبر وسيط آخر - وإن كان اسمه الرقص - هى ادعاء وسخف يلجأ اليه - مصمم الرقص ، ولنذكر على سبيل المثال لا الحصر - تلك الداهية التى تنجم فى نظره من اجراء تعديل فى التمثيل وفقاً لاحتياجات الرقص ، اذ أن الموسيقى بالنسبة لمصمم الرقص بالجدوى بهذا القدر - أكثر من مجرد هيكلا إيقاعى .

وتدل التجربة على ان الباليهات التى ألفت وفق موسيقى موجودة جاهزة من قبل (أى لم يكن قد دار فى خلد واضعها انها ستصاحب أى رقص) - وابتداء من ايزادورا دنكان لا تقل عددا ولا أهمية عن الباليهات التى تم وضع موسيقاها بعد تصميم حركات الرقص (مدرسة سرج ليفار مثلا) او تقل عن الباليهات التى تم وضع موسيقاها وكوريوجرافيتها جنباً الى جنب فى وقت واحد (اغلب أعمال فرقة دياجيليف) وإن كان قد ذاع صيت أحد نجسوم هذه الفرقة وهو ليونيد ماسين المتوفى اخيراً فى أمريكا بما سماه « السيمفونيات الكوريوجرافية » اذ كان هذا الكوريوجراف الشهير يضع رقصاته مستر شدا - بل مستعينا عن قرب بانغام وإيقاعات وهارمونيات سمفونيات بيتهوفن وبراهمز وبرليوز وتشايكوفسكى ، ولكن هل السيمفونية الرابعة لبراهمز عبر ماسين تكون مقبولة فى قاعة الكونسير ؟ ان هذه الموسيقى التى تعرضت للعبث بها لاتضيق الباليونمان - ومن الجائز أن يكون

أول سماعه لها فى مسرح الباليه ، على حين ان هذه الموسيقى ذاتها تكون بالنسبة لرائد الموسيقى فى ذاتها لذاتها - أى الذى لا يمت بصلة للباليه ، عذابا ليس فوقه عذاب ، وفى الحق أننا اذا استثنينا بعض العظماء أمثال تشايكوفسكى ودلييب وسترافنسكى وجلازوف فقلما تصلح الموسيقى الموسوعة خصيصا للباليه لأن تندرج فى برامج الكونسير - شأنها فى ذلك شأن « الفسكرة » Libretto أى حكاية الباليه - فانها لا تعتبر عملاً أدبياً مهما بلغت درجة توفيقها .

وهكذا يكون الرقص هو المحور الذى يدور حوله كل شيء فى الباليه ، أو ان شئت العنصر الاساسى الجوهرى بالنسبة « لتوليده » الباليه وبالنسبة لرواد هذا الفن ، وخاصة فى عصرنا الحاضر ، لافرق فى هذا بين باريس وروما ونيويورك بل القاهرة أيضاً ، بدليل أننا كثيراً ما نلحظ بين لفظتى « رقص » و « باليه » ونستعمل الواحدة بدلاً الأخرى ، ان الرقص انواع لا يتسع هنا مجال بعداتها وعرضها ، ولسبب تعدد أنواعه فلا تزال كلمة « الرقص » الجامعة لها توحى بمعان لا يختلف الناس فى الحكم على شيء مثل اختلافهم فى الحكم عليها فهو عبقري قارئ بين الناس عبث وهو فارغ بل هو حطيقه لاتقل عن العس والعجور ، وهو عند مريض آخر ، من عبادة ، فانت ترى ان الحكم ينتقل من القيض الى النقيض ، ولكن ازاء هذا النوع من الرقص الذى اصطلحنا على سميته بالباليه ونحن نفصده فى الواقع الرقص فى الباليه بل الرقص الكلاسيكى الاكاديمى بالذات يحسن بما ان سال - ما الذى يعنيه فى واقع الامر عن هذا النوع من الرقص الذى نعتبره ثمرة لثقافة رفيعة وفنا جميلا نحب ونحترمه - اكاد اقولها - بالسليقة والفطرة .

فى مقدمة كتاب عن براهمز واعماله يقول قائد الأوركسترا الشهير ديمتري ميرتوبولس :

« هبنا لأول اسماع لموسيقى هذا المصن العظيم ان يكسب لنا على ام وجه ما نضمره من قوة وجلال »

ومن أجل ذلك كانت للتسجيلات الموسيقية أهميتها ، فان نمو درايك بالموسيقى وتجديدها متوقفان على اطالة الاستماع لهذه التسجيلات ، او اطالة النظرات الى المدونات الموسيقية ان كنت من الدارسين حتى تقوّر بنجاح المتعة الفنية المقصودة فاذا بها تملك لك وتحلل شغاف قلبك ، وكذلك الحال بالنسبة

للوحة أو لتمثال في متحف ، فإن كمال تمتعك بهما يعتمد على وقوفك أمامها طويلا أو قليلا في كل رتبة ، فانت تستطيع أن تتردد على هذا المدح مرة بعد أخرى ، وتستطيع لقاء ثمن زهيد أن تشتري صورة مطبوعة تطيل النظر إليها حتى تألفها ، فإذا فعلت هذا أو ذلك تحققت لك المنفعة الفنية على أكمل وجه ، وكذلك إذا راقتك قصيدة استمعت إليها أو إذا حضرت مسرحية ففي الأغلب أنك تستطيع الحصول على نص مطبوع للقصيدة أو المسرحية ، فترجع إليه كلما أحببت التمتع به حتى تبلغ غايتك منه ، وأخيرا - وليس آخرا - إذا أعجبت بفيلم سينمائي ففي طاعتك عادة أن تشاهده مثنى وثلاث ورباع بدور العرض الأول والثاني والثالث ، ودعك أمر النسخ المصغرة الحجم التي يبيعها أو يؤجرها المؤزعون لمن يقدر على ثمنها من هواة السينما .

إننا في زحمة الحياة نطالب الفنون بتخليصها الحياة بأحاسيسها ومعنوياتها بعد تجميلها ، فشطط العيش أو ويلات الحروب أو آفات المرض أو قلق النفوس يتناولها الفنان الحق - مصورا كان أو مثالا أو سينمائيا أو موسيقيا أو أدبيا - فيحيلها إلى تعبير جميل يخلد على الزمن وتتوارثه الأجيال فيثير مشاعرنا . ما أحب وما ألزم هذه الآراء لبعض البشرية دون أن تترك تلك المبراة التي تصاحب الإدراك المباشر لجوانب الشر والإيلاء في هذه الحياة الدنيا ، وحسبنا الدور الكبير الذي تقوم به الوسائل السمعية والبصرية في هصرنا من أجل نشر الأعمال الفنية وتوعية الناس بها .

أما بالنسبة للرقص فهو فن مؤقت الملامح وأسرع زوالا من الحياة ذاتها ، فن يذهب مع الريح ، يدوب في الفراغ فور الانتهاء من أدائه ، فما الذي يبقى من السحر الذي غمرتنا به حركة ذراعي بالرينة أو قديمها ، ذات ليلة على خشبة المسرح ، أن الرقص - ذلك العنصر الجوهرى فى الباليه - ليس كالموسيقى قابلا للتسجيل أو التدوين حتى يمكن الرجوع إليها ، بل إن محاولات التدوين قد فشلت منذ نشأة الباليه الأكاديمى فى القرن السابع عشر حتى الآن ، ماذا يبقى من أعجابنا المتلطف للأصوات طوال سهره ؟ ربما لشيء سوى ذكرى باهتته ، سوى خليط من الحزن والروعة ، لقد تألفت بالارينة وسط الجوقة وبدت الباقية كلها رائثة فى كل لحظة من لحظات الأداء ، وفى استطاعة الرسام الماهر أو المصور الفوتوغرافى - بفضل

الامكانيات - الآلية الرائعة - أن يخلد كل لحظة من هذه اللحظات إلا أن الكوريوجرافية - أى فن تصميم الرقص فى الباليه - شيء يطول على تصوير هذه اللحظات المستقلة مهما تعددت ، إذ هى الإيقاع قبل كل شيء ، إيقاع ينظم تلاق اللحظات السريعة فى روعتها ، ليست الكوريوجرافية مجرد خطى وأشكال منزلة مما يؤدى فى الاستوديو ، وقد يرضى فريق من الناس بتعريف موجز للرقص يقول أنه فن اللحظة الحية ، ولكن الفن هنا كل الفن هو فى التشابك والاستمرار حتى يكون التكامل الشكل والتعبير المقصود - ولا حاجة بى فيما اعتقد - لأن أطيل الكلام عن أهمية هذا الإيقاع الذى يستند إليه مثل هذا الاتصال الراقص ، فمن المعروف أن الإيقاع هو سر الحياة ، ينظمها رمانيا ومكانيا ، ومن ثم كان هو القسم المشترك بين الفنون الجميلة كافة - بصفتها تعبيرا عن الحياة .

وليت الأمر يقف عند حد القصور فى تسجيل لحظية واحدة أو أكثر من الإيحاء اليها بالأعصاى كاملة متكاملة أى وفق حقيقة وضعها وكيانها ، فالباليه لا يقدم لرواده إلا فى مواسم ، والحفلات فليبه وقيل لا يسعد الكثيرون بالظفر بتذكرة ، ثم لا تنال **فقر الظفر** - مشاهدة الباليه كاملا ، أعنى بـ **تختلص ظلاله** ويكوراته وموسيقاه ، فقد يقتصر العرض على تقديم مقتطفات مختارة منه ، فالذى نشاهده هو الفصل الثانى من « بحسيرة البجع » أو الفصل الثالث من « كسيرة البندق » أو الفصل الراقص من أوبرا « فاوست » لجونواو من أوبرا « الأمير ايجور » ليوردين أو مجرد جزء من فصل لباليه هو فى الأصل من عدة فصول ، وهكذا ، فهل يستقيم أن تقارن بين أحاسيس المشاهد وانفعالاته حيال عمل كامل من حيث عسدد المؤدين الذين يجولون فى كامل زعيم بين مناظر تخلق الألباب وتختطف الأبصار وعلى موسيقى لاتنقطع تلويحاتها الأوركسترالية وبين أحاسيس هذا المشاهد وانفعالاته حيال جزء من فصل يؤديه أفراد قلائل أمام ستار وبمصاحبة بيانو ؟ أين مثلا ميسونه (حارمة الأحاسيس فى الحالة الثانية) أى بعد أن تناولت الباليه يد تملك حرية مطلقة فى تقديم الجزء دون الكل ، وهى حرية تحرم المشاهد من الجانب القصصى فى هذا الباليه الناقص فكيف له أن يفهم الإيماءات التى لاتنبين معناها إلا فى العرض

الكامل ، ان تقديم الجزء دون الكل لا يستسيغه الا من يقصر اهتمامه على فن الرقص وحده (١)

كان برناردشو يقول :

ان المسرح جاء وليد اجتماع رغبتين : رغبة الانسان في الرقص ورغبته في الاستماع الى قصة ،

غير ان الزمن ريثما يبدو - قد عفى على مثل هذا التعريف الشائق بظهور مختلف انواع المسرح تدريجيا ثم بالطريقة التي اصبحت تقسّم بها كلاسيكيات فن الباليه منذ عشرات السنين اى على صورة فقرات راقصة ، والناقد الانجليزي الشهير ارنولد هاسكل يعرف الباليه في كتيب قيم شامل معروف .

نوع مسرحي يروي حكاية او يتناول فكرة او يرسم بعبارة معينة طريق مجموعة من الراقصين والراقصات في ازياء خاصة مجموعة مدربة ومتسقة مع ... الخ الخ

لاغزو أن تتحقق في هذه الحالة على ارفع مستوى تلك الاستجابة التي يسميها ارسطو « كاتاوتزيس » وغنى عن الذكر ان المسرح الراقص المسمى بالباليه له اصول في المسرح الاغريقي بخسورسه Chorus الراقص وموسيقاه وايماءاته (٢)

ان تكاليف نقل فرقة بجميع راقصيهواراقصاتها مع معداتهم من ازياء وديكورات وأوركستراوتكاليف

(١) كل رقص : بلاستيك وسانتسيوس اى فن تشكيل وحركي - واهم مشخصات الرقص الكلاسيكي من الناحية التشكيلية ترجع الى انه في الاصل والاصل رقص يؤدي فوق خشبة المسرح - فهو مختلف من رقص الطليعات مثلا .

(٢) وليد رقصات باغوس واستباحه ، ومن اصول الباليه - التي لا تذكرها عادة الوجوات في تاريخ الباليه : مواكب وحللات استقبال المدن للزوار والافراد في العصر الوسيط وعصر النهضة وما بعدها ، وحللات البلاط الانجليزي المرقع بلب Masks بل الطقوس السحرية الدينية لدى الشعوب البدائية ، حيل او شهما تعريف جميع تحت عنوان شامل « الباليه ليل الباليه » ولدت تحت الديانات القديمة - على حد قول الانثروبولوجست المصروف سير ماريوت « شعيرا واهنا to be danced out

واما من قدم التقاليد واستمررها في الرقص الكلاسيك فنانا برى هاسكل في كتيب نشره مكتب الحرب باسم « الباليه منذ سنة ١٩٢٩ » يقدم « نيتيت دي فالوا » و « ماري وامبرت » وهما اهم صانعتين architect الباليه البريطاني باعتبارهما لمعدتين له « اريكو تشيكني » (١٨٥٠ - ١٩٢٨) الذي درس على ليفراي تلميذ كارلو بلاذيس (١٨١٢ - ١٨٧٨) الذي كان قد درس على « جازديل » و « دويرفال » لتلميذ جورج نولير (١٧٢٧ - ١٨١٠) تلميذ دوبري الذي درس على بيكور (١٦٥٢ - ١٧٢٩) تلميذ يوشان المتوفى عام ١٧ الذي كان اول معلم بالباليه باكاديمية لويي الرابع عشر للرقص عام ١٦٦١ « اجل شجرة اتساب مربقة »

اغامة هذه الفرقة في المدينة التي حلت بها - وتدخل في حساب الإقامة الأيام اللازمة لاجراء تجارب الرقص وتجارب الاوركسترا ، ثم الرغبة الملحة في تخفيض ثمن التذاكر وتقديم اكبر عدد من الأعمال وفساح المجالواثاحةالفرصة للأعمال الجديدة - هذه هي الاسباب التي تشجع ولاريب على التلخيص والضغط عند تقديم البرنامج الا ان العلة ليست راجعة الى اسباب اقتصادية ادارية وحسب والدليل على ذلك : هذا النمط الذي تقدم به مستحبات الباليه .

وقد شاع خطأ ان الأعمال الحديثة ذات الفصل الواحد من مبدعات روسيا - فما وجه الصواب في هذا القول ؟ ان الباليه في روسيا سواء في القرن التاسع عشر او في عهد السوفييت هو عادة أعمال ذات عدة فصول تقدم بانتظام في ثلاثة مسارح بموسكو وثلاثة بليينجراد وعدد كبير آخر في بقية المدن ، تمويلها الدولة في بلد ليس بعدهذخوتقل عليها بغير انقطاع وفود وفود من المشغوفين برقص الباليه اما الأعمال ذات الفصل الواحد فلا تقدم في روسيا الا لغراض تجريبية (١) .

والحقيقة ان دياجليف - الذي سيتكرر ذكره - حينه خرج على رأس قافلته العظيمة عام ١٩٠٩ من روسيا قاصداإيطاليا ، كان فن الباليه يمانى في غرب أوروبا كنسبة كند قراءة نصف قرن(٢) وانتقل سقلا من بازل وميلانو وفيينا وشتوتجسالت الى بترسبرج وموسكو على أيدي مهاجرين فرنسيين وإيطاليين واسكانديناويين وألمان . وكان جمهور باريس حينذاك يعرف عن فن التصوير أو الموسيقى أكثر مما عاد يعرفه عن فن رقص الباليه ، فقدم له دياجليف برامج من الباليه ذات فصل واحد كرجع موسيقاها الى اعظم الفنانين الأوروبيين شرقا وغربا ، وديكوراتها الى مصورين حقيقيين لامحترفي المنظورات الخادعة المسروقة من عهد الرئيسأسف حتى راح النقاد أنفسهم يشبهلون عن نصيب جمال الرقص في كل هذا الكمال الموسيقي

(١) راجع كتاب The Rose and the Star من تأليف P.W. Manchester and Iris Morley (٢) مكتب نهضة الرومانسية ، اي الزمن الذي يعتبره الآن « كلاسيكيات » الباليه . إذ المعروف ان الأعمال - منذ عصر لويي الثالث عشر حتى العصر الرومانسي - لم يعد يعرفها الريتوار العالي ، فلا يتم بعدها الا في مناسبات خاصة وبعد مشقة في التعديل :

ولم يغض أوجين فيرون الرقص في كتابه L'Esthétique طبعه ١٨٧٨ البالفة ٢٢٢ صفحة الا بثلاث صفحات ١

مصورىي المقدم اليهم . وكان دياجيليف ينسج
أيضا في الأعمال التي يقدمها فهي تارة تميل إلى
لتجريد ، وتارة تحن إلى الكلاسيك القديم ، وكأنه
على حد قول أحد المؤرخين .

٥ يريد أن يعيد إلى باريس ما كانت قد أسفحه من قبل
وحالفت عليه روسيا .

حتى إذا قامت الحرب العالمية الأولى وانطلقت
صياحه بوطلة أحد يتقرب من فساني القرب المتقدمين ،
عموزين وموسيقين .

ولكن خلال السنوات العشرين التي تجسوت فيها
مقرته غرب أوروبا والأمريكيتين كان راقصو
الفرقة راقصاتهما ومصممو رقصاتها من أعظم
خريجين وخريجات المعاهد الإمبراطورية الروسية .
ومن ثم بدأت الجماهير التي يهرها فن الرقص تسولي
هذا الفن وعيها الممتع وحبيها الكبير . ولنذكر من
أفراد الفرقة الذين حملوا المشعل بعد قصصيتها .
« سرح إيماري » الذي دأب على رد كل عناصر البالية
إلى رقص قديم مستحدث ، و « بالانشين » الذي جدد
الرقص الكلاسيك بتعليمه بالحركات الجملونية ،
و « ماسين » الذي طالما اهتم بالرقص ذي التعبير
الموسوعي Caractère وعلى رأس هؤلاء فوكين
العظيم الذي حتم على الرقص في البالية أن يكون مبعيا
في وضوح ، سواء كان انفراديا أو جماعيا ، لا أن
يكون زخرفيا فحسب . . وهكذا تلت عرى الرقص
ترابطة لم تنقسم مرة واحدة حتى قال بيريميشو :

« إن البالية على يد دياجيليف أصبح يبيع باسم نالوت
بالف من الكوراجراف والديكوراتير والموسيقى »

هكذا . . لكلاسيكيات تقدم في صورة
مستغيات راقصة يتم بها العادفون ، والمستحدثات
في صورة يلعب الرقص في تكوينها دورا
صريحا محوريا (١) مما يجعلنا نلج في تساؤلنا
عما نعرفه عن الرقص في البالية لتتذوقه وتتذوق
البالية .

لقد أمتنا الصحافة في السنوات الأخيرة بعدة
تجديفات مصورة عن الرقص لدى طائفة من الشعوب
الصدوقة من اندونيسيا حتى أواسط أفريقيا عسلي
إنها كانت حين تعرض حسدنا عن الرقص في
ديارنا نراها تريد أن تحولته بشيء من الاحترام
تضعه مرة بأنه ابقاعى ومرة بأنه تعبيري . ولست

(١) هناك نوع ثالث معروف منذ القدم يسمى الdivertissement وهو عبارة من مشايات ومتنوعات
يتالق خلالها العادفون والناظرات ، ولا يربط بينها شيء جمالي
الرقص

أدرك أن نمة رقصا بلا ايقاع أو رقصا غير تعبيري (١)
أو أنها معنى باتسمية الأولى - وهو ما اعتقده -
النوع انتهى ابتساعه وروح له « جاك دالكروز »
السويسري ، وبالتسمية الثانية المذهب الألماني
الذي ازدهر على يد ماري فجمان ورودلف فون لباي .
ولكن الذي أعرفه أن الصحافة لم تحاول قط أن
تذكر شيئا عن مشخصات الرقص على الأطراف ، أو
أن تستعلم عن أشهر أشكائه التي يحذقها الحاذقون ،
أو على الأقل أن تميز بينه وبين ما يخلطه به بعض
معيى البالية ، أي الإيماء ، وهو مانري التوقف
عده برهة وبخاصة بعد أن لحنا من ناحية أهمية
الرقص وتدهور المنصر لأدبي (٢) انقصصى في
الأعمال المنقوطة ، ومن ناحية أخرى ماكان بنفسه
ذلك المنحى بطبيعة الحال من إيماء ، ولايجوز بحال
أن نخلط بينه وبين الرقص (٣)

ليس من ممكنات الرقص أن يروي قصة أو
يصف شيئا ، والرقص الكلاسيك بخاصة مثله مثل
المسيرة أو الزخرفة أو الموسيقى فن تجريدي ،
أي أنه لا يطابق شيئا من الوجود الخارجي لطبيعة
الامع فارق جوهرى واضح هو أنه لا كوريجرافية
خارج الراقصين والراقصات : اللحم والدم والروح
العاقة .

وهكذا فإن الرقص المتمكن من فنه يستطيع أن
يجعل أعضاء جسمه طوع إرادته فيستطيع التعبير عن
القلق والأمل ، وعن العنف والوداعة ، وعن الحب
والكرامية ، عن الحياة والموت . أي عن خلجات
النفس البشرية ، والمؤدى القدير الذي يصح هذه
المعاني العاطفية الوجدانية يستطيع ترجمتها بركاته

(١) كان بعض علماء الجمال في القرن الماضي يسمون الفنون
الزخرفية وتصيرية . ويعيب نقاد هذا القرن أحيانا على
التشكيلات الجماعية في البالية بأنها محض زخرفة ، أي ليس
مبيرة .

(٢) كان الأديب الفرنسي جان كوكسو أو الأديب الروسي
بوريس كوكسو من أقرب القربين إلى فرقة دياجيليف ، لكن
« فترة » الباليات كانت في الألبس من وحى أحد أفراد الثاوث
ثم تناقش وتدرس جامعا . ويقول سرج ليبار في هذا الصدد :
Nous avons moins besoin de textes que de
prétextes.

أي أننا لسنا في حاجة إلى نصوص قدر حاجتنا إلى أهدار نبر
ها ورفعتا .

(٣) ترى لماذا يقول بعدا أن من يتكلم بمصاحبة فرق البالية
التي تحضر هنا حين يسألهم أحد أعضاءها عن رأيهم في أدائهم
أنهم لا يقولون أكثر من أن العرض كان رائعا حلاياوا بالارتب
أبدت إعجابها بالاخلاق العربية ، في حين لا يبيع أبطال العرة
في العرب إلا أنه أن طلع عليهم صفح الصباح وهي حاسلة
بشلاطه النقد

الرمزية ذات الانسانية الفجة - فالمشكل السدى يرسمه بأجزاء جسمه (ارباسك ، انترشاسه ، فورتيه ...) تجريدي بلا جدال ، ولكنه بتكنسته من الوسيلة - أى الفكيك (الصنعة) ، أى بانتصاره على المادة وتطويع جسده لادائه تنواري الصنعه ويتولد عن الأداء تعبير درامى واضح - رضى به لا يتخلل الرقص الكلاسيك عن الكثير من ممكنات الرقص العتيقة عندما كان يحاكي ظاهرا الأشياء او حقائقها ، وقبل أن تصبح رمزياته مغلفة بحكم الطربيع اعنى الـ *Stylian* والـ *Stylian* والـ *Stylian* الأكاديمى .

ولا شك أن أسلوبه من يقوم بالأداء (اثر حبكة التصميم) إنما يحول دون أن تصبح الكلاسيكية - وهى توازن رائع بين العقل والفريضة - أكاديميصة جامدة عقيمة ، كما أنه يرفع الأداء نفسه الى دائرية لمن .

والحقيرة هى ان الخلق الكوريجرافى مثله مشغل الخلق الموسيقى وديعة بين أيدي من يقوون بالاداء وان ليس الراقصون والراقصات بالنسبة للمصمم أدوات وآلات ولكنهم عازفون (١)

ولعل مما يفيد دعوانا أن مفردات الأداء محدودة بل وعقيمة ، أى لا يتولد منها الكثير / *و* ففى بعض جيل أو جيلان دون أن يسطروا جديداً فوق ذلك ينسب لنا أهمية طريقة استعمال المسردات وتشابكها من جانب ومهارة من يقوم بالأداء وحسه من الجانب المكمل .

وقد يطول بنا المقام اذا أردنا أن نستعرضه بعض الباليينات المعاصرات وإيمانهم بقوة الرقص الإيحائية الرمزية وتعبيره الدرامى - فنكتفى بأن نذكر راقصات بتيابه *Petipa* وهن يحركن - على أنغام تشاينكوفسكى - أذرعهن فى دلال وشيق وحن يأمر البجع أكثر من راقصات قد ينتكرن فى رى يحاكي شكل البجع . ولقد كانت بافلوفا لا تلبأ أن غير الرقص الكلاسيكى ، ويؤكد معاصروها أنهم كانوا يتجاوزون مع توجهات ذراعيها واعتزازات ساقها وهى تقدم « موت البجعة » لسان سانس .

(١) من المبررات المشهورة في علم الجمال وتاريخ الفن اصحاب الفن *Le jeu* من اصول الفن . انظر كتاب *Herm* تأليف الأستاذ *Y. Huizino* (ص ٦٨) حيث يقول : *L'activité esthétique - elle réside dans l'exécution.* أى : النشاط الجمالى يكمن حقيقة في التنفيذ .

أما الذى يروى القصص ويصف الأشياء فهو الإيماء ذلك الذى يمت بالصلة الى فن الممثل أكثر منه الى فن الرقص . ومن هنا جاء دوره الواضح الأهمية فى إيماليه القصصى *ballet d'action* الذى سسماه مبتدعه واكبر دعائه جورج توفير *ballet-pantomime* أيضا ، ودوره الممثل بالنسبة للنمط الذى يقوم عليه الباليه الآن فى غرب أوروبا وعندنا أيضا .

أما من حيث طبيعة التعبير فإن البانتوميم بجانب الرقص فى إيماليه أشبهه شئ بالأصوات الطبيعية بجانب الموسيقى فى السينما . مثال ذلك اذا شاهدنا رجلا كادىل قطار مثلا فلما سمع أولا صوت القطار انقلب وقد احتاط بصراح الحصابين ، فعبه الموسيقى اوركسرية مجددا اجمل وابلع تعبيرا وتصويرا .

ولكننا اذا استمعنا خارج الفيلم الى تسجيل حادث قطار أو باخرة أو هدير اعصار طبعى - على حزن نتيين فى دقة اذا استمعنا الى تسجيل لما سبق السمفونية أى صوت القطار وصراخ المتكربين .

كذلك نستطيع ان نشبه الإيماء فى الباليه بالحوار *recitativo* الذى ينشد فى الأوبرا ليشرح بالتعبير *من* الجودت الدرامى وكان المشاهدون يملكون هذا الحوار فى الأوبرا الإيطالية فى القرن الثامن عشر كما يجمع حبو الباليه أمر الإيماء . فكان رواد الأوبرا يتسلون بلعب الورق فى الواجههم . بل أداء هذا الحوار (الرسياتيلو) ويتجاوزون ما أب الحدوث بصوت مرتفع ، ولا يكون عن ذلك إلا حين يحدث فى مرأى الواجههم أن الذى يقوم بالأداء يوشك أن يرمى - فاعاء فى الأوبرا *arias* يقابله إذن الرقص فى الباليه . وهكذا فإن محب الباليه يؤثر الرقص على الإيماء . غير أنه لا يسبيل الى فهم الأحداث المادية بدون الإيماء ، وعلى الرغم من كل ما انتشر فى برامج الحفلات من ملخصات للأعمال

الـ الكوريجراف الجدير بهذا اللقب يعنى بجمل الإيماء إيقاعيا ، ويفخر بأنه نجح فى أن يدمجه فى الرقص *intégrer la pantomime dans la danse*

على أن أشد ما يخشى أن يزيد (البانتوميم) فيطفى على الرقص ويصبح العمل فى مجموعه أقرب الى (الميمودرام) منه الى الباليه . ونذكر هنا أن من مشاهير الباليه الذين تحولوا فى أخريات حياتهم الى الميمودرام الإيطالى سلفاتور فيجسانو وهو الذى

كان يعتبر ستاندا لأعماله أخصص وأروع من كل مسرح شيكسبير !

ويروى لنا التاريخ كيف طُف من البانتوميم في روما على المسرح باعتباره امتدادا طبيعيا للمسرح الإغريقي العظيم حيث ذهب بأسس السكندري وبيلاذ الصقلي وهيلاني وكانوا يروون القصص والأحداث بحركات من أيديهم وملامح وجوههم فتضج الجماهير إعجابا وتبعت شهرتهم الفيرة في قلوب الأباطرة ميكرون هؤلاء الفنانين حبنا ويتوعدونهم أحيانا ، بالنفى أو القتل .

والحقيقة أن محب الباليه المعاصر أصبح يرى في الإيماء فنا غريبا على الباليه ، بل يراه بعض علماء الجمال قريبا من الطبيعة إلى الحد الذي يصعب معه اعتباره فنا من الفنون ! ولعل محب الباليه يؤثر أيضا أشكال الرقص لأنها فن في حد ذاتها - وهي المستوحاة بل المستقاة في الغالب من بين أعمال كبار التشكيليين أمثال ميكل أنجلو ورافائل وكانوفا ، في حين أن الأشكال الإيمائية منقولة من حركات الحياة مباشرة ، من إشاراتها السافرة غير مؤولة ولا مطوعة فنيا . ويحضرني في هذا المقام قول الناقد الإنجليزي ماك كول في معرض حديثه عن فن التصوير حيث يشبه عجالات المصور Sketches التي يخطها سريعا من واقع الطبيعة بالبانتوميم والمعالجات النهائية بالرقص ، وينتهي إلى أن الرقص يجب أن يسيطر على البانتوميم ويتحكم فيه Control . كما يحضرني من جانب آخر نعى الرقص الهندي الشهير على الباليه سمي المركز الفادح - على حد قوله - وراء الجمال التشكيلي beauty and purity of lines وتمجيده لتكنيك وحذق أعلامه virtuosity على حساب الإيثار العاطفي الوجداني الذي يتميز به الرقص الهندي ، مستدلا على ذلك بأن الرقص الهندي قد دام ، بل نما في ظل احترام وحب في القصر من أناس بسطاء - وإلى اعتقاد أن مفالاته في الحكم على الباليه لخلوه العصري من الإيماءات . فساتنا إذ أخذنا نمطا من الرقص الهندي مثل الكاتاكال ، وهو ليس من طقوس العبادة بل هو دراما إنسانية اجتماعية قصصية راقصة وجدنا أنها لا يد لهما من الاستعانة بالتمثيل بالعيون والأعناق والأصابع ، كما أنه لا يد لأدائها من حركات اصطلاحية تصد بالثبات ولا يقرأها الا من يعرفونها .

وأخيرا نقول إنه لعل تقسيم ليغار للإيماء (١) في كتابه La Danse خير ما تختتم به لمحاتنا عن العناصر التقليدية في فن الباليه . وأول هذه الأقسام عنده هي التي توضح بها ونلون حديثنا عندما نروي انفعالا . ولناشك أن لمثل هذه الإشارات طاقات إيحائية كبيرة . ومن ثم فهي مادة غنية تستهوي الكوريجراف ، وتستهي بلا نزاع الخلاقيين المصريين عندما تقوم قائمة الباليه القومي في بلادنا (٢) . أما القسم الثاني فهو عبارة عن الحركات المهنية : حركات النساج وصانع الفخار ، وهي حركات إرادية ميكانيكية ، نفعية ، رتيبة لا تثير في النفس عاطفة ما ، ولا تفرق بين شخص وآخر (٣) أو بين ماض ومستقبل . ومن ثم فانه إذا كان الكوريجراف لا يستغنى عنها أحيانا إلا أنها مادة خلق فقيرة محدودة الاستعمال .

وأخيرا هناك الإشارات الاصطلاحية التي كان أشهر نقاد الباليه « فولينسكي » يسميها mimique-sémaphore أو لغة الصم والبكم ، وهي أشبه بالمحارس في الكاتاكال كما ذكرنا أو الشيماتا في المسرح الإغريقي . ويقتب ليغار على ذلك بأنه من الصغرية يمكن أن يستبعد هذا القسم الثالث الذي لعب دورا كبيرا في بلاغات القريش الماضية ، لكنه فعسل التطور في الأذواق والأعمال . والواقع أنه لا يوحى بشيء ما على الإطلاق في حين أن الفن - كل فن - رمزي في أساسه . وحسبنا أن كل صورة خلقة تتولد عنها صور وصور ، موحية لمحة خلقة .

(١) الواقع أن لغة (إيماء) بالعربية يقابلها في الفرنسية مثلا كل من (ميميك) الممثل المادي ، وال mimétique أي « الشيماتا » في المسرح الإغريقي (نبيرا لها من « الفوراي » أي غطي الرقص وأشكاله عند الأفريق لدى ثلاثة قرون ، مع أن سمة المسرح والأقنعة والأحداث العالية والذباب الغضائفة كانت تحول دون الحركات الطبيعية المحصورة النطاق) وأخيرا (البانتوميم) الذي اشتهر به «رومان » أو « فيجاتو » أو « دييرو » ومراسره حديثا خرج دنيا الباليه .

ونذكر أن « الشيماتا » عند الأفريق أشبه بالمحارس عند الهنود ، أي لغة اصطلاحية لا يد من تعليمها لفهمها . وقد يقال أن خمسة أوضاع التقديم في الرقص الكلاسيك اصطلاحية إلا أن بعضها موجود في الأصل في الرقص الهندي والآسياني ، كما أنه من التاب ضرورتها كيداية ونهاية لكل مجموعة حركات ، بل أنه لا يقصد بها أي شيء موضوعي مادي .

(٢) لذلك أن الرقص في نشاته قد قام من ناحية على الحركات الجمالية البحتة . ومع ناعية أخرى على الحركات التلقائية المفرحة ، وما لنا نقول إن يفرح : « أن الدنيا لا تسفه من الفرح » . ولخلاص أنه « يتكشف في جلده » مما يتلوو وفسا من التقديم على أيدي الموهوبين المختصين .

(٣) ومع ذلك باتوميم جامي .

راجع دور « الغورس » في نشأة « التراجيديا » لغوردريك نيشة أو « المسرح الإغريقي » لاونكاف ثالث .

أسبوعاً الفيلم

المجرى

والتشيكي

بم : محمد المحضى

غالباً ما يتوقع التخرج ان يقتصر الإنتاج السينمائي العنصر على الدول الكبيرة وحدها دون الدول الصغيرة ، لا للدول من امكانيات هائلة ومخالفات فنية ضخمة مما يمنح لها وفرة الإنتاج وزيادة الفرص للاجادة والتفوق ، كما ان زيادة عدد السكان تؤدي الى ازدهار الإنتاج السينمائي المحلي واكزياد عدد المشاهدين به ، وهذا يؤدي بدوره الى ظهور عدد كاف من السينمائيين المهنيين ينتجون لمولتهم من الافلام السينمائية المتكررة ما يناسب التصدير الى الدول الاخرى ، وما يصلح للاشتراك في المهرجانات العالمية والحصول على جوائزها .

هذا هو الحال مع الولايات المتحدة الأمريكية وروسيا واليابان وفرنسا وانجلترا وإيطاليا وما إليها .

ولكن هناك دولاً صغيرة من حيث امكانياتها واعداد سكانها كالسويد (٧ ملايين نسمة) والمجر (١٠ ملايين نسمة) وتشيكوسلوفاكيا (١٢ مليون نسمة) على سبيل المثال ، كثيرا ما تهلل افلام الاجنبى بما تقدمه من انتاج سينمائي على مستوى عال من التاجيدين الفنية والعرفية على السواء .

اسبوع الفيلم المجرى

ويبلغ عدد الاسوديهات هناك ثلاثة : استديو هونيا وهو مركز انتاج الافلام الطويلة وبه اربع اقسام للتصوير ، واستديو بودابست وان كان ينتج افلاماً طويلة الا انه يهتم اصلاً بالافلام التسجيلية والتعليقية والجرائد السينمائية ، واستديو بانوفنيا للرسوم المتحركة والافلام المرأى ودويلاج الافلام الاجنبية . وتقع الاستديوهات الثلاثة في بودابست التي يوجد بها أيضاً معهد السينما .

ولقد اوضح لنا لايوش هارش رئيس الوفد السينمائي المجرى ومدير انتاج استديو هونيا ، في المؤتمر الصحفي الذي عقد بالقاهرة قبل بداية اسبوع الفيلم المجرى ، ان من مزايا التأميم هناك ان زاد عدد دور العرض الى ٥٠٠ دار (يمكن مقارنة هذا العدد بالـ ٣٦٠ داراً لفرش الموجودة عندنا ومقارنته ايضاً بالنسبة لعدد السكان) ، وان الافلام الطويلة كانت قبل التأميم تستغرق عشرة ايام لجميع مراحل انتاجها ، اما الآن فلان جميع الفتيين يتقاضون مراكبات منتظمة الى جانب مكافلات من كل فيلم حسب مقدار اجادتهم ، ولذا فهم لا يتجهلون بل يتوخون الاجادة والتفوق (وهو نفس ما علمناه عن نظمهم التأميم في (السينما الروسية) (٢)) .

ولقد شاهدنا في الاسبوع الثاني من شهر ديسمبر الماضي اسبوعاً للفيلم المجرى لأول مرة في القاهرة . وكان كل ما شاهدناه من السينما المجرية هنا في مصر قبل هذا الاسبوع يقتصر على فيلم « حياة المستقلات الكبرى » من اخراج الدكتور اسطفان هوموتى ناجى (١٩٥١) ، وفيلم « اركل » من اخراج مارون كيليتى (١٩٥٢) وفيلم « مهرجان الحب » من اخراج زولتان فايرى (١٩٥٥) . هذا الى جانب بعض الافلام التي عرضت في ندوة الفيلم المختار ، مثل فيلم « كاس من الجعة الشراء » من اخراج فلبيس ماريانى (١٩٥٦) وفيلم « البروفسور هاتيبال » من اخراج زولتان فايرى (١٩٥٦) . ولقد نالت هذه الافلام جميعها اصباناً ، ومازلنا نذكرها حتى الآن . وهذا ما جعلنا نرتقب مشاهدة الافلام هذا الاسبوع ، حتى نقف على ما وصلت اليه صناعة السينما في المجر من مستوى ونرى بالتفصيل بعض الافلام التي قرأنا عنها فيما يصل اليها من معلومات عن هذه الصناعة .

والانتاج السينمائي في المجر صغير من حيث العدد ، فالعجز لا تنتج في عهد التأميم اكثر من عشرين فيلماً طويلاً كل عام (١) وقد يصل العدد الى نصف هذا الرقم في بعض السنوات .

(١) لزيادة التفصيل من تاريخ السينما المجرية ينمك الرجوع الى مقالنا من ٨٢ عدد فبراير ١٩٥٩ من « المجلة »



« داني » يواجه أمه الحقيقية لأول مرة

وقد لعب ماري نوروشيك بدور الصبية الطفيفة اللطلة فكانت عماد نجاح الفيلم .

لقد شاهدنا ماري نوروشيك من قبل في فيلم « مهرجانات الحب » (١٩٥٥) عندما عرفت تجاريا في مصر ، وكانت عندئذ طالبة في السنة الأولى في معهد التمثيل ، وكان دورها جادا بخصف تمام الاختلاف عن الدور المصفاك الذي قامت به في فيلم « الصبية » بعد أن انتهت من دراستها وبلغت من العمر ٢٦ سنة .

ولا يسعنا إلا الإعجاب بمقدرتها الفائلة على القيام بهذين الدورين على اختلافهما .

ودور الصبية هنا هو دور الفتاة التي لا تهتم بنفسها ولا يهتم بها أحد ، ولكنها تنتهي إلى انطباع سكريري لجنة الشباب في فرامها (وهذا يذكرنا بالفيلم الروسي « الفتيات ») ، وعندما ترسل الصبية خطابا إلى السكريري محددة له موعدا ومكانا للقاءها ، يحمل الشاب حسب الموعد ويبدأ الصبيبة فيجبها ويستمر في بحثه عن صاحبة الخطاب إذ لا يظفر على باله أن تكون الصبية هي التي دعت (ويذكرنا هذا بموقف معاتل في الفيلم الروسي « السماء الصافية ») . ويجب أن نوضح هنا أن فيلم « الصبية » سبق في إنتاجه من الفيلمين الروسيين المذكورين ، وأن كنا قد شاهدناه هنا بمنهما .

أما المخرج المجرى المشهور « فريچيش بان » فقد شاهدنا له فيلمين مولون خلال هذا الأسبوع وأن كانا في الواقع ليسنا من أهم الأفلام خاصة من ناحية الأسبوع . وفريچيش بان من المخرجين القدامى الذين عملوا في السينما التجربة قبل تأميمها وبعدة . وساعدت الأفلام على انتشار الفيلم المجرى في الخارج .

وأول الفيلمين هو « القناع الأسود » (١٩٥٩) ، وهو فيلم مطفحات على نظام الأفلام رعاة البقر لدور حوادته في المجر في

ولقد اصاف بعد ذلك المخرج تاماش ريشي عضو الوفد في حديثه معي أن كل مخرج هناك يخرج فيلما واحدا كل سنة في المتوسط . وأن فيلمه « قصص من الحياة » الذي عرض خلال الأسبوع قد استغرق عاما كاملا في إعداده وتنفيذه . كما ذكر أن من مزايا التأميم إتاحة القروض أمام الفنانين ، وتولا ذلك لما تمكن هو من إخراج فيلمه هذا ، وهو أول فيلم طويل له .

وشملت الأفلام الأسبوع خمسة أفلام طويلة هي « داني » (١٩٥٧) و « الصبية » (١٩٥٩) وهما من إخراج ميهالي زيبيس و « القناع الأسود » (١٩٥٩) و « استعراض الجليلي » (١٩٦١) وهما من إخراج فريچيش بان ، و « قصص من الحياة » (١٩٦٢) من إخراج تاماش ريشي .

وفيلما ميهالي زيبيس هما أهم الأفلام الأسبوع الطويلة وأولها إلى قلب المخرج المصري . وكان زيبيس يعمل في ميستان السينما في تركيب الجرائد السينمائية لم عمل كمساعد مخرج حتى وافته الفرصة لإخراج أفلام قصيرة كان أغلبها يدور حول مشاكل الأطفال . وفي سنة ١٩٥٧ أخرج فيلمه الطويل الأول « داني » حول مشكلة طفل أيضا . وقد وصل فيه إلى مستوى من الانفتاح وسلامة العرض لا نصادف نصادف معه أن هذا أول فيلم طويل يقوم بإخراجه ، وهذا دليل على استفادته من خبرة السنوات الضر التي تدرج خلالها في الأعمال السينمائية المختلفة حتى وصل إلى معلمه المخرج .

وتدور قصة هذا الفيلم حول « داني » الطفل الذي تخلصت منه أمه (تمثيل مارجيت بارا) لأنها لم تكن قد تزوجت بعد ، وتقوم بتربيته سيدة مطلق (تمثيل كلاري تولشي) حتى يبلغ سن الثامنة عشرة . لم تسع الفرصة للطفلة للزواج فتأخرى فتعظم عندئذ لإعادة داني إلى أمه الحقيقية ، ولكنها الآنوجة وأم الطفلين .. أي أن كلا من المراتين لا ترغب في إبقاء داني معها . ويحاول داني الانتحار وعندما تعصى عربة الأسعاف لنقله إلى المستشفى يطلب الطبيب أن تصاحبه أم الطفلين ، فتترك المراتان عربة الأسعاف ، وهنا يلهم زوج الأم الموضوع ويتقبله .

قامت ماريان زيبيس - زوجة المخرج - بوضع السيناريو فيلما مركزا لا إاطلة فيه ولا خروج عن الموضوع الأصلي . وهذه المؤزة في الواقع تنطبق على جميع الأفلام الأسبوع المجرى ، فالأفلام لا تزيد في مدة عرضها عن ٩٠ دقيقة ، وقد تصل إلى سبعين دقيقة فقط ، مما يجعل التركيز أساسيا في المعالجة السينمائية .

وكان فيلم « داني » معبرا عن البيئة لإتماده على التصوير الخارجي في اللب الأحياء ، في الطرقات والمدرسة وحمام السباحة حيث تعمل السيدة المطلق وفي ساحات قطرات السكك الحديدية حيث يعمل زوج الأم الطفيلية وفي الخراب التي يعش فيها داني وقت فراغه مع صديقه ، وحتى المناظر الداخلية لم تكن تصف بأي مبالغة . ومن الصفات التي تميز هذا الفيلم أيضا الموسيقى التصويرية الصافية لأعداده . وهي نفس الصفة التي لفتت نظرنا أيضا في فيلم « الصبية » نفس المخرج .

وفيلم « الصبية » (١٩٥٩) هو ثاني فيلم يخرج ميهالي زيبيس ، والسيناريو في هذه المرة من وضع جيورجي بلاشتي وميكلوس ماركوس .

وهو فيلم مضحك عن فتاة بيعة تعمل في مصنع وتركيب أحفاد دائما وتنقل بين الأقسام المختلفة تاركة نفس الأثر في كل مكان ولا يرغب أحد في العمل معها وإن كان الجعيص يستغلونها وسطون عليها .

الفرن الخاص ، اشتركت في تمثيله مارجيت بارا (ام دالي) بدور فتاة غريبة ، الى جانب ماريان كرينش في دور زوجة الياون وجيولانتكو في دورى الياون والفراس ذى القناع الاسود .

الفيلم الذى لفرعيش بان هو فيلم « استعراض الجليل » (١٩٦١) وهو عبارة عن عدة استعراضات من الرقص على الجليل وعلى الاغاسى وجرى للزناج تجمع بينها قصة متعلقة لهذا النوع من الافلام ، لمهد ليمى المسكنات هنا وهناك . والفيلم سرج في حركته مكثف يختلف الاستعراضات ، لا يكاد المتفرج يسترد انفسه من احدها حتى يبدأ ما يليها . وهي على كثرتها هذه وقصر مدة كل منها ينفذ وكثافتها عينات من استعراضات اخرى اطول منها يمكنها مشاهدتها عند زيارة هذا القصب في بودابست .

اما الفيلم الخاص فهو فيلم « قصص من الحياة » (١٩٦٢) من اخراج تاماش ريتى اصغر المخرجين السينمائيين في المجر اذ يبلغ من العمر حاليا ٢٢ سنة . وبعد ان تخرج في معهد السينما عمل في اخراج الافلام التسجيلية لصالح الجيش ، حتى التحق عام ١٩٥٦ باستديو هونيا وعمل به كمساعد مخرج مع المخرج الاشهر زولتان فابري ، كما قام باخراج فيلمين قصيرين خلال تلك الفترة ، لم اخرج فيلصه الطويل الاول « قصص من الحياة » .

ويهم تاماش ريتى - على حد قوله في المؤتمر الصحفي - بحياة العمال واحاسيسهم ومشاكلهم ولهمومهم ، ولقد اختار قصتين دولتين خصيصا للسينما تدور احداثهما في اوساط العمال ، قام بتنفيذ الاولى منهما في هذا الفيلم بعد ان اعد السيناريو بنفسه ، وهو يقوم الآن بتنفيذ القصة الثانية في فيلمه الطويل الثاني .

وفيلم « قصص من الحياة » يلعب خمس قصص صغيرة ، يرتبط بينها السيناريو بطريقة مبتكرة ، المارتى قصة عمال القطار ولا يجدون به مقعدا خاليا ، فبدأ كل منهم في روايته

قصة حتى يسبح له الركاب مكانا بينهم ليستمعوا له ، ويظهر العمال الغصية في كل القصص وكثافتها حدثت لهم فعلا وهم يتناولون في معلم في ظروف وامكان مختلفة ، حتى القصة الرئيسية في الفيلم فقد ظهرت في قصتين منها ، وقامت باداء هذا الدور الممثلة الديكو بيتش التي جادت فصاحت اولود السينمائي الجرى وحضرت عرض هذا الفيلم في حفلة الافتتاح . والفيلم على مستوى عال من الناحية الحرفية ومن حيث التركيب ، الا انى اتعب عليه قلة أهمية القصص الخمس من الناحية الدرامية . ولا جمال ان حياة العمال مليئة بالاحداث الكثيرة عاطفيا ودرايا والتي نهم المتفرج أكثر من هذه القصص البسيطة .

ان الافلام هذا الاسبوع قد اكدت لنا ارتفاع مستوى الانتاج السينمائي في المجر ، وان كانت لم تشف غليلنا بعرض الافلام الشهيرة التي كنا نتظرها ببارغ الصبر . فابن الافلام المخرج زولتان فابري مثل « النوحى » و« الافلام المخرج فليكس ماريش مثل « وقت الربيع في بودابست » و « محاولة » ، و« افلام المخرجين مارون كيليتى واخرى فيور ولاسلو رانودى ويتوس هرسكو وفيتكود جرمل وغيرهم .

وابن الافلام التسجيلية الطويلة التي يعرضها الدكتور اسطفان هوموكى ناجى وزملاؤه ؟ اما لامل ان يطفى اسبوع الفيلم الجرى الثاني اعمال عدد اكبر من الفنانيين حتى نلم بشتى مظاهر هذه الصناعة التي بلغت هذا المستوى من الجودة وان كانت صغيرة في كمية الانتاج .

ولا يكونا تسجيل اعجابنا بالافلام القصيرة التي لعبتها لنا استديوهات باتونيا وبودابست ، ونطص بالذكر منها فيلم الرسوم المتحركة اللون « القوة في خدمة السلام » ، وفيلم « قصة المجر » بالانوان وهو من اداء فرقة الباليه الجبرى وقصصم الرائعة ميكوس راباي وسيناريو واخراج تاماش بالوفيتش ، وهو نفيى الرقيق الذى سبق ان قدم لنا من قبل « ليلة في حجرة القفل » .

مارى نوروشيك في فيلم « الغصية »



ان كل من شاهد اسبوع الفيلم المشي الثاني في العالم الماضي لابد وان يذكر حتى الآن المستوى العالي الذي وصلت اليه الافلام ذلك الاسبوع ، فما زلنا نذكر منها فيلم « الرجل ذو الوجهين » لبراعة مخرجه بريخت في طريقة عرض مشكل هذا الموضوع الفلسفي العذب ، وفيلم « الحرب والحب » لشاعرية مخرجه باراباشي وللموافق الانسانية الخالدة التي جعلها هذا الفيلم (١) . لذا تعصنا لاستقبال الاسبوع الثالث للفيلم المشي الذي عرض في الشهر الماضي ، حتى نتابع اعمال هذين الفنانين وزملائهما من السينمائيين ، خاصة وان المخرج بريخت قد حضر بنفسه الى القاهرة ضمن الوفد السينمائي التشيكي . ولكننا فوجئنا برعى سبعة افلام لسبع مجموعات جديدة من المخرجين وكتاب السيناريو والمصورين وبإلى الفنانين (باستثناء مسود واحد) ، وكانت مفاجأة ممتعة جدا ، فقد تعرفنا من خلال هذه الافلام على فنانين وفننيين جدد لا يتفون براعة من زملائهم الذين اشتهروا في افلام العالم الماضي ، ان لم يزيدوا عنهم اعادة في بعض الاتجاهات .

والافلام السبعة الطويلة هي على التوالي « البسارون مونفاوزن » وهو فيلم خيالي ملون من النوع الفانتازي يجمع بين العنلين الاحياء الى جانب الرسوم المتحركة والمناظر المشي

(١) لزيادة التفاصيل من افلام الاسبوع المشي الثاني يمكن الرجوع الى مقالنا من ١٤-٨٠ من عدد فبراير ١٩٦٢ من المجلة .

« عملية كاليامبان » فنانى امونيسي يعطون انماذ جهاز الانسكي مضجبا بنفسه

المتكررة الى جانب المجسمات الصغيرة ، وهو من عمل الفنان كارل زيمان الذي اشتهر بهذا النوع من الافلام ، وقد قام فيه بتدبة القصة والسيناريو والافراج وتصميم المجسمات . وفيلم « الموت في جزيرة السكر » بالالوان من اخراج ييري سكلاسكوسى من مغامرات بعض التشيكيين المقتربين في احدى جزر المحيط الهندي والتي تنتهي بالعودة الى ارض الوطن . وفيلم « قلعة على نهر الراين » من اخراج ايفو توماس وهو اكثر افلام الاسبوع جدية في موضوعه واعمها في رأي من حيث التعبير عن طريق السينما من القيم الانسانية والرموز المستترة وراء قصص ثلاثة فئات من قوات الحلفاء متغللين في قلعة الثانية تطل على نهر الراين . وفيلم « لافاق الطفراء » من اخراج ايفو توفانه من كلاج مهندس زراعي في عمله الجديد كمدير مزرعة في الريف وما يتعرض له من مشكلات وكيف يتنصب صدافة الجميع تدريجيا . وفيلم « انسان القرن الاول » وهو فيلم مضحك من اخراج اولديش ليسكي عن عامل انطلق خطأ في صابون ويعود بعد خمسة قرون ليجد ان عالم الارضي قد تغيرت وقد تساوى جميع الناس واحضت الانانية من القلوب . وفيلم « علفسة كاليامبان » وهو فيلم عربي ملون يعكس كلاج الاندونيسيين للتخلص من الاحتلال الهولندي من اخراج فلاديسير سيس وهو انتاج سينمائي مشترك مع امونيسي ، واعتبر هذا الفيلم اروع افلام الاسبوع من حيث جميع لامميزات السينمائية . واخيرا فيلم « مهولات ومن » من اخراج كارل كاخيما عن تعلق فتاة





« البارون مونخاوزن » في قصر السلطان

حيث ان الموضوع كله موضوع خيالي . لذا جاءت الألوان ايضا غير طبيعية زيادة على تهيئة الجو المساعد لنمو القصة . ان هذا الفيلم الذي استرق عامين في تنفيذه يعتبر تجربة هامة في ميدان السينما حاول فيها كارل زيمان مع باقي فريق الفنتين استغلال كل امكانيات السينما في التعبير عن هذا الجو الخاص . الا اني ارى ان قيمة هذا الفيلم بالنسبة لنا تكفي عند حد كونها تجربة سينمائية متقنة التنفيذ ، فلما لا اعتبر الفيلم ناجحا من حيث التعبير الفانتازي . ان شخصية البارون مونخاوزن تقابل شخصية « أبو لمة » فتدنا الى حد ما ، ولقد اختار له كارل زيمان في هذا الفيلم اجواء خاصة تتفق مع مزاجه في التعبير ، الا ان تصرفات هذا البارون لم تكتسب الطرفة الكافية التي تصورها مثل هذه الشخصية ، كما اننا لم نتمتع الى حد كبير بالتطوير الخيالي للاشكال المختلفة ، وكلا الطرفين من مسئولية كارل زيمان مباشرة . ولاغرب مثلا على ذلك ، هل التطوير الكاريكاتيري للحوت بهذه الصورة ممتع للعين سواء من الخارج او داخل جوف الحوت ؟ وهل ديكورات قصر السلطان تثير اي إعجاب لدى المتفرج ؟ ان اهمية هذا الفيلم نال في الرتبة الاولى من كونه تجربة سينمائية متقنة لادماج الرسوم المتحركة مع الجسومات الصغيرة والمثلين الاحياء الى جانب استغلال الألوان استغلالا مبتكرا .

واذا عدنا ثانية الى التعاون بين الفنتين التشكيكين نجد ان الصور يوسف اليك قد عمل مع الخرج كارل كاخيكا في عدة افلام طرقة قبل ان يشترك معا في فيلم « محاولات ومن » ويتميز هذا الفيلم بالتعبير الشاعري عن الريف التشيكي من

في بدء مرحلة المراهقة بالعطف على حسان لساء معاشته في مزمنة مجاورة .

واذا مدققنا في قوائم اسماء الفنتين الذين ساهموا في هذه الافلام - بحثا وده اسباب نجاحها الفني ووصولها الى هذا المستوى الرفيع - فانا نلاحظ أولا ان مخرج كل فيلم منها قد قام بكتابة السيناريو ايضا ، كما على افراد كما في حالة افلام البارون مونخاوزن وعملية كاليماثان ومحاولات ومن ، او بالاشتراك مع شخص آخر كما في حالة الافلام الاربعة المتبقية . كما ان ثلاثة من المخرجين قد اشتركوا ايضا في كتابة القصة . وفي هذا تأييد كامل للنظرية القائلة بوجود اشتراك المخرج في اعداد القصة وتحويلها سينماليا اشتراكا فعليا . اما اذا بحثنا فيما وراء قوائم اسماء الفنتين فانا نجد انهم يكونون مجموعات متسجعة فيما بينهم يشتركون معا في اغلب الحالات . فالصور ييري نارانتاك الذي قام بتصوير فيلم البارون مونخاوزن على سبيل المثال هو الذي صور من قبل الفيلمين الطويلين الوحيدين لتس المسجوع كارل زيمان وهما فيلما « رحلة الى الصور البدائية » (١٩٥٥) و « الاختراع للمع » (١٩٥٨) . هذا التعاون والتناغم هو الذي ساعد الصور على تحقيق رغبات كارل زيمان في فيلمه الأخير ، فبيات لقطات فيلم البارون مونخاوزن - فيلم الافتتاح - وكتايا لوحات فنية بالرغم من حركة الأشخاص فيها ، اذ حافظ للصور على روح الرسومات من طريق استخدام لون واحد او لونين على الأكثر في اللب اللقطات . وكان اختيار هذا اللون يخدم على زيادة التأثير الدرامي للمشاهد . ولا كانت المناظر غير طبيعية

خلال لفظات الفيلم) سينما سكوب (بالأيضى والاسود) ويعود هذا الى حسن اختيار زوايا التصوير والعتامة بتكوين الحركة داخل إطار الصورة والحصول على درجات متناسقة من اللونين الأبيض والأسود ، مما زاد من تمتعنا ونحن نشاهد هذا الموضوع العاطفى ، ولا يمكن للمخرج من تحقيق هذه الدراما الشاعرية على هذه الصورة الا بمعاونة التصوير ومركب للفيلم ووضع الموسيقى التصويرية . ولقد لم له ذلك فقدم لنا هذا الفيلم الممتاز ..

وقام بكتابة قصة هذا الفيلم بهذا الاحساس الجعيل من الحياة فى الريف تشيكي يان بروخزكا ، الذى ساهم فى هذا الأسبوع بقصة فيلم آخر هو فيلم « الإطاق المظفرة » عن الريف أيضا . فالتقينا معه مرة أخرى مع كلاف المهندس الزراعى من أجل التوضي بشأن اللزجة . وشارك المخرج فى كتابة السيناريو مع مخرج الفيلم يوفو نوفال الذى أبرز جمال الريف، ومناظره الطبيعية بفضل تصوير فاسلاف هانوش . الا ان السيناريو فى هذا الفيلم قد استغل طريقة الرجوع الى أحداث سابقة Roszhack بدون أى داع دوائى مصفا مسهب الإريال للمخرج ، وكان الأجدر لهذه القصة ان تروى فى تسلسلها الطبيعى حتى يكتمل تمتعا بها كما حدث فى فيلم « محاولات ونحن » .

اما الفيلم الذى استقلت فيه طريقة الرجوع الى أحداث سابقة من جدارة وكانت عنصرا أساسيا فى تركيب قصته فهو الفيلم الممتاز « قلعة على نهر الراين » . فطدما يقدم فساد لعلماء واكتفين فى القلعة الألمانية على الاغراب عن الفصح . احتجاجا على اصراع قائم القتل على اعدام عشرة من جنود الغطاء ، يشترك أربعة من الفصا فى مناقشة جدوى هذا الاغراب ، وتصل المناقشة الى ان يردى ضابط امويك واخر فرسى ثلاث هولندي يصفى تجاربهم خلال الحزبة العالية الثانية . ان تنفيذ هذا الفيلم يضع مخرجه اذو نومان فى مقدمة المخرجين التشكيين للدرعة على التعبير والابداع بالبيئة بالرغم من اختلافها فى المعتقل الاكسى متصلا لى الثلاثة اسكان التى تدور فيها تجارب الفصا السابقة وهى ايطاليا والجزائر وهولنده على التوالي . وقام بتصوير هذا الفيلم يوست ايت مصور فيلم « محاولات ونحن » بالسنيما سكوب والايضى والأسود أيضا .

واشترك المخرج تولدش يسكى فى كتابة قصة وسيناريو الفيلم المصنك « انسان القرن الأول » من اخراجه ، الا ان الفيلم لم ينتج فى اسباعتنا الى بعد المظوب ، القهم الا فيما يقتصر باهتمام اسنان القرن العشرين بمسألة كادر الوظيفن والتزيقات . وقد يعود هذا الى عيب فى الترجمة العربية او الى اختلاف فى التراج . الا ان هذا لا يقلل من اهمية الفيلم من حيث التعرضي لنظام المعيشة فى المستقبل وتصميم المناظر والملابس التى ستستخدمها بعد خمسة قرون ومن حيث نجاح استخدام الطدع السنيماية اللازمة لثل هذا الموضوع .

واصل الآن الى الحديث من فيلمين رائعين نقلوا اليشسا بيتنين ممتعتين زادتاهما جمالا وروعة التصوير اللون (الوان اجفا) اولهما فيلم « الموت فى جزيرة السكر » الذى تدور أحداثه فى إحدى جزر المحيط الهندي . ونجد هنا ايضا ان المخرج يبرى سكونس قد اشترك فى كتابة القصة والسيناريو ، بينما قام يان كاليش بالتصوير اللون ، ولقد سبق ان اعجبنا بتصويره الايضى

والاسود فى العام الماضي متعنا شاعدا له فيلم « الرجل ذو الوجهين » . اما هنا فقد وصل الى مستوى لمتز به السنيما التشيكية خاصة فى تصوير المناظر الداخلية بالألوان - على صوبيتها - من حيث توزيع الاضاءة وتنسيق الألوان ، وكانت فرصة ممتازة لكي نرى المثلث الأول يبرى فلا يواجهه العنيلي بعد ان شاهدناه فى العام الماضي متغليا وراء أكمة سميكة من الكياك فى فيلم « الرجل ذو الوجهين » . كما تميز الفيلم بطريقته الخاصة فى التركيب ان كانت كل اللتذات بين اللفظات تتم بطريق القطع cut دون اللجوء الى أى طريقة أخرى .

اما فيلم « معركة كاليهاتان » فستعالم الى جواره كل عبارات الدبع التى سبق ان ذكرتها . وهو مغفرة هذا الأسبوع بلا متازج ، تجتمع فيه كل الصفات التى يجب ان يمتيز بها لعمل السينمائي الكامل . فيه تطبيق شامل لنظريات السنيما كما انقلت عليها المراجع الرئيسية . ويعتلك ان لفهم القصة وتتابعها حتى ولو لم تكن هناك أى برجة على الفيلم . وفيه نرى الحركة السينمائية بجميع انواعها فى اجلى صورة ، وهى الحركة الرائية داخل الصورة وحركة آلة التصوير والحركة التنفيذية التى تنشأ من تنامد اللفظات وتغايها . واللفظات اللون (الواناجفا) رائعة جميلة وعلى احسن ماكون عليه السنيما اللونية . والتوقيف هنا بطيء ، وان كان هذا قد يعثر عيبا فى بعض الافلام الا انه هنا يصيد ميزة أخرى الى ميزات هذا الفيلم . وتكوين لصور بجعلها ينفذ للمخرج وكأنها نماذج للفن التصوير ، واخص بالذكر منها ما كان يتم التصوير فيه ضد الضوء . وتطور القصة يبطيء بينما يجمع شمل المجاهدين الاندونيسيين فى جاوا ليضبطوا بالقتال فى الجزيرة كاليهاتان لمعهما لانزال قوات اكبر للامام فى الوقت الاخلاى الهولندى . ونعني مع اولئك المجاهدين لنقل مع اقدمهم لتوديع جيبته بين حقول الارز المختلفة لتاسيب والمفورة بالآه كل جزء منها على حدة ، وانتاد نجتمعهم بعد هبوطهم بالقلات ، ونعني باحساسى الجندي الذى وصل الى قرنته فوجدها خرابا خاوية . وندخل قصر الحاكم الهولندى ونراه وهو يطل من نافذته يربل تليلد الاعدام فى خادمه الخاص واحد المجاهدين ، ومن ورائه متصدد الاجتماعات لنمح نكل ابهتها وتقاصدها المدينة الخالية . لم تقطع الى فناء القصر حيث يسير الضامد والمجاهد يبطء الى حيث يتم تنفيذ الاعدام وذلك فى حاسى بدبع بالقتور ، لم نطلع لنية الى لحظة الرب لوجه الحاكم الهولندى وهو يلتفت حوله . سيقل هذا الفيلم ، ذكرنا باللعين الذين ساقفوا فى تنفيذ على هذه الصورة يفض منهم بالذكر المخرج فلاديريس سيس السلى كيب لسيناريو ايضا واشترك فى كتابة القصة ، ولصور يوست فنيش وفيروها .

لا شك ان الثائرة قد لاحظ انى قد وجهت الملب كلامي عن افلام هذا الأسبوع الى النواحي الفنية مثل اعداد السيناريو والتصوير والتجهيز والتركيب ، وهذا ناتج من الانطباع الذى تركه الافلام التشيكية فى المخرج لأول وهلة . فقد وصلت الى حد الكمال فى هذه النواحي الفنية ، مما ينتج الفرصة لادم المخرج للانطلاق فى مجال لاجادة والابداع وان يجد وسائل التعبير مقللة فى خدمته .

الشخصيات التي قابلها ، وعرفها وأنه عندما يتحدث عن مسألة ما فإنه يبنى رأيه دائما بطريقة يشترك فيها بأنه يحاول التعرف عليها مع أنه يعرفها حق المعرفة .

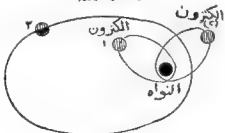
أما غيره من العلماء المحدثين فقد وصفوه « بأنه إنسان متوقد الذكاء عاقل جم التواضع ، وأنه أعظم علماء الطبيعة المعاصرين وأنه نابغة العصر الذري »

ولندع الآن ذلك - لنُدع سيرته ومآثرناقله الألسن والكتب عنه لندخل في صميم النظريات التي ابتكرها ونصعد معه تلك الجبال الشامخة التي صعد إليها ، ولكن قبل أن نصعد إلى هذه القمم العالية يلزم في أن أذكر للقارئ ثلاث مسائل : المسألة الأولى خاصة ببعض المعلومات الأولية عن الذرة ، والمسألة الثانية خاصة بنظرية الكم والمسألة الثالثة خاصة بالطيف .

بعض المعلومات الأولية عن الذرة

إن ذرة العنصر تتركب من نواة وسطى كالشمس يدور حولها ، ويبعد عنها الكترونات كما تدور الكواكب حول الشمس ، وهذه الالكترونات تدور أيضا حول نفسها ، ولقد كان عدد العناصر ٩٢ إلى عهد قريب ، وقد أصبح الآن ١٠٢ بما صنعه الإنسان من عناصر لم تكن موجودة في الطبيعة ، والذرة من الصغر بحيث إذا وضعنا عشرة ملايين منها لواحدة جوار الأخرى تكون قد بلغنا في الحيز طولا قصيره مليمترا واحدا ، أما النواة فهي من الغلظة بحيث إذا وضعنا مائة ألف من هذه النوى ، الواحدة جوار الأخرى تكون قد بلغنا في الحيز ماطوله ذرة واحدة بمعنى أن النواة تعادل في الطول واحداً على مليون المليون من المليمتر ، وفي الشكل (٢) رسم لأحدى هذه الفترات ، وقد اخترت ذرة عنصر الليثيوم Lithium العنصر الثالث في جدول العناصر .

شكل (٢)
ذرة عنصر الليثيوم



العبارة الذين أثروا في حياته - والذين أخذوا بيد الإنسان وأضافوا للعلم الجديد - هؤلاء العباقرة الذين أثروا في حياته - هؤلاء العلماء الذين همزوا للعالم همزاً والذين ما زالت أعمالهم تهزه همزات لا تدرى معها المصير .

من أهم مؤلفات « بور » كتابه المسمى « الطبيعة النووية ومعارف الإنسان » (١) المطبوع سنة ١٩٥٨ .

وهو يتناول سبعة مواضيع ، هي محاضراته ألقاها « نيلز بور » في سني ١٩٢٢ ، ١٩٢٨ ، ١٩٤٩ ، ١٩٥٧ في مناسبات مختلفة ، وهي لاتخص فيزياء الذرة فعصب بل يتعرض فيها المؤلف لكثير من نواحي الفلسفة ، وهذه المقالات تجعلنا نلم بالكثير من العلوم الطبيعية الحديثة وتطورها بل وغيرها من العلوم فالثلاثة مواضيع الأولى تخص المسائل البيولوجية والأنتروبولوجية ، والموضوع الرابع يخص المناقشة بين « بور » و« اينشتاين » Einstein في بعض المسائل التي أثارها فكرة « الكم » Quantum لصاحبها « ماكس بلانك » (Max Planck) وسأتأني في هذا المقال على تبسيطها ، والقسم الأخير يشرح كيف يصل الإنسان إلى مفهوم الواقع في نواحي المعرفة ، وإن علينا لأدراك الحقائق أن نضع نصب أعيننا الظروف التي تمت فيها البرهنة على النظريات التي نحن مبصدا لها والتي توصلنا بها إلى هذا الواقع .

وليس هذا الكتاب من السهل مطالعته اللهم الا للمتخصصين في الطبيعة الرياضية Mathématique Physique فينيلز بور من الصعب تتبعه إذا هو كتب ، وأصعب من ذلك إذا هو تكلم ، وهو معروف بموضه عند معاصريه ، ومع ذلك فهو من أعظم العلماء الفريين ، ولبحوثه شأن عظيم في معرفة الإنسان الكثير عن المادة والكون ولقد قال « البرت اينشتاين » عنه « أنه لا يمكن لأي إنسان أن يتكهن بالحالة التي وصلت إليها معارفنا عن الذرة لولا وجود « نيلز بور » . ثم قال عنه « أنه من أمتع

(١) كتاب « الطبيعة النووية ومعارف الإنسان » :

Atomic Physics and Human Knowledge.

لؤلفه « نيلز بور » (Neils Bohr) اكتبته سنة ١٩٥٨ من استوكهولم خلال زيارتي لها - الناشر شامبان - هول - لندن Chapman and Hall — London

• جون ويلي - نيويورك John Wiley and sons — New York.

نظرة الكم

هذه النظرية هي لصاحبها العالم الألماني «ماكس بلانك» Max Planck وهو الذي بين في أوائل هذا القرن أن الطاقة ظاهرة غير متصلة ، وأنها لا تحدث إلا بكم معين ، وقد حدثنا العلماء أن المادة لا توجد إلا بوحدة معينة ، هي جسيمات ذرة العناصر فتوجد مثلا ذرة الليثيوم أو الرصاص ، ولكن لا توجد نصف ذرة ليليوم أو للرصاص ، وأن الكهرباء لا توجد إلا بوحدة معينة لا تنجزا هي الإلكترون ، ولا يوجد نصف الإلكترون مثلا ، ويحدثنا «بلانك» في مطلع هذا القرن الزاخر بالعلوم أن الطاقة في هذا الكون لا توجد بدورها إلا بكم معين ، لا ينقسم إلى كم أي إلى وحدتين .

الطيف

موسوع يدرسه الطلبة في صفوف الدرس وفي برامج التعليم الثانوي ، وأعتقد أن القارئ قد سمع به، فانت إذا تطلعت في الليل إلى إحدى الثريات التي تزدان بها المنازل ونظرت إليها تلاحظ عند النظر إلى بلورها المتدل منها هذه الألوان الجميلة من البنفسجي إلى الأحمر - السبغة اللون المروفة - ، كذلك إذا نظرت إلى السماء في يوم ممطر رأيت في بعض الأحيان هذا الذي نسميه «قوس قزح» ، إن انكسار الضوء على البللور أو على قطرات الماء تسبب لموجات الضوء اختلافا في سرعتها عند اختراق هذه المواد ، وينشأ من اختلاف السرعة هذه الألوان الجميلة فقد تحلل الضوء الأبيض الذي هو مجموع من الأمواج أو الأشواء المختلفة إلى عناصره الأولى فنظهر هذه الألوان .

كذلك يجب أن أطلع القارئ في مسطور قليلة عن بعض المعلومات الخاصة بما نسميه خطوط الانكسار في الطيف ، ذلك أننا إذا وضعنا عنصرا معيناً في طريق الضوء ورفعنا درجة حرارة هذا العنصر بأن وضعناه في اللهب مثلا أو كان هذا العنصر الذي نحن بصدد دراسته في الشمس أو في أحد النجوم ، فإنه يظهر في الطيف خطوط رأسية ، عرف فيما بعد أنها تميز هذا العنصر عن غيره ، وقد ثبت أن لكل عنصر خطوطا مميزة له ولها مواضع ثابتة وهي خطوط رأسية ، وكانت هذه الخطوط سبيلا لمعرفة العنصر ، حيث إن لكل عنصر خطوطا مميزة ، لها مواقع معينة فإن وجدت هذه الخطوط عرفنا العنصر ، وقد وجد الباحثون في وجودها

طريقة مثل ودقيقة للتعرف على وجود هذا العنصر ، بل عرف الباحثون أن هذه الطريقة أدق من أي تحليل كيميائي مهما بلغت الدقة فيه ، من هذا تعلم كيف استدل العلماء على العناصر الموجودة في النجوم أو في جو الكواكب مهما بدت عنا .



والآن وبعد أن شرحنا هذه المواضيع الثلاثة المتقدمة الذرة - الكم - الطيف نستطيع أن نشرح للقارئ العمل العظيم الذي قام به «نيلز بور» في هذا الباب فقد حاول العلماء أن يتعرفوا على التركيب الداخلي للذرة ، وأن يعرفوا الصلاقة بين نواة الذرة ، والإلكترونات حولها ويتعرفوا على القوانين التي تربطها كما فهموا القوانين التي تربط الشمس بالكواكب الدائرة حولها ، ولعلك مدرك الآن صعوبة الوصول إلى ذلك ، ومدرك خطورة النتائج المترتبة على هذه المعرفة .

وكانت هناك نظريتان للتعرف على ما هو داخل الذرة ، أحدهما حركة ذهاب وإياب للإلكترون داخل الذرة ، وهذه النظرية للعالم الكبير «لورانتز» (Lorentz) وهي تفسر الانبعاث الضوئي ولكنها لا تفسر بوضوح خطوط الطيف ، والنظرية الثانية للعالم الإنجليزي «رذرفورد» Rutherford تفترض حركة دورية لهذا الإلكترون حول النواة ، وهي تفسر خطوط الطيف، ولكنه يفرض في حركة تقدمية للإلكترون ، وهو ما ليس حادثا إذ من المعروف أن مثل هذه الحركة تعمل على تغير مواضع الخطوط الراسية للطيف .

وهكذا لم يمكن الاحتفاظ بنموذج رذرفورد الشمسي مع تفسير في الوقت ذاته للانبعاث الضوئي ووجود الخطوط الطيفية في مواضع ثابتة ، صعبا تتلوه صعبا لم يمكن التغلب عليها إلا فيما بعد ، وحاول كثيرون الاحتفاظ بهذا النموذج الشمسي للمادة فهو محبب إلى العلماء - إلا ترى فيه تشابها بما في الكون من كواكب تدور حول نفسها وحول الشمس ومن المنطق أن يكون للكون نظام أبدي واحد .

ولنعد إلى هذه الصعاب لنفتح صفحة مجيدة في العلوم ، كانت من أعظم الصفحات التي قدمها عالم للبشر ، وكان دور «نيلز بور» فيها رائعا ، وإلى القارئ خلاصة لهذه القصة العلمية الخالدة .

(١) كم « بلانك » (٢) نموذج « رذرفورد »
(٣) سلسلة « بالير »

وهكذا بدأ « بور » عمله الخالد محاولاً تفسير الشفرة التي عثر عليها « بالير » ففي تفسيرها يتحدد موقف العلوم من حقيقة عالم الذرة وكان بور يقول - ليست هذه الورقة لبالير عديمة القيمة، إنما هي ورقة تحتاج إلى من يطالعها، وهكذا تشبث « بور » بهذا المستند وهو يقول للعالم أجمع أعطوني وقتاً كافياً لعل أوفق لقراءة هذه الرسالة العجيبة.

والآن دعونا نتساءل لماذا نرى للصوديوم خطوطاً طيفية معينة ونرى للهيدروجين خطوطاً أخرى ؟ هل هناك علاقة بين مانراه وبين ماهو حادث داخل الذرة ؟ لماذا نرى في الشمس خطوطاً مميزة للهيدروجين وأخرى مميزة للهيليوم ؟ ونرى في سيروس أظهر نجوم السماء خطوطاً مميزة لعنصر الليثيوم ؟ أننا لم نر لهذه القطعة من الصوديوم هذه الخطوط إلا بعد هيئتها في اللهب ، كذلك الحال لعنصر الليثيوم .

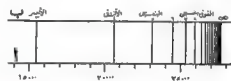
نرى ماذا جرى في عالمها الذري ؟ ماذا جرى في عالمها الإلكتروني ؟ ما الذي طرأ على هذه الكواكب الدائرة داخل ذرة الصوديوم أو الليثيوم ؟ ترى ما الذي حدث لهذه العناصر من أحداث جعلتها تفرز لكل منها خطوطها المميزة التي لا تتغير ؟

هنا احتفظ « بور » العظيم بنموذج « رذرفورد » اشمسي ، ولكنه لم يوافق على ميكانيكة « لورنتز » البندولية ، ولا على تلك الفكرة التي تفسر الانبعاث الضوئي تفسيراً خاطئاً من تقدم مستمر للإلكترون نحو النواة عند دورانه حولها . وأصر « بور » على أن الإلكترون يدور في مدار ذي قطر معين أو مدار آخر محدد ، وحسب أن لكل مدار كمية معينة من طاقة الكترونية تزداد بازدياد المسار .

وهنا أدخل « بور » فرضاً جريئاً له علاقة بكم « بلانك » ، ففرض أنه لا توجد مسارات للإلكترون إلا تلك التي تطابق التغير في الطاقة بمقدار كم واحد ، وهنا حسب هذا الكم الذي يرتبط بمقدار مسار الإلكترون ، وتتبع في ذلك الأعداد الصحيحة ١، ٢، ٣، ٤ الخ ، وكأنه فرض في الحيز حلقات معينة حول النواة لا يمكن للإلكترون أن يدور إلا فيها .

لعل بدء النجاح في التقلب على هذه الصعاب ، يرجع إلى جهود رجل متواضع مجهول الاسم في زمانه ، له مكانة اليوم بين العلماء - هذا الرجل هو « بالير » (Balmer) الذي ظل منزوياً في قاعات التدريس في مدرسة بال الثانوية بسويسرا .

عكف بالير عام ١٨٨٥ على دراسة طيف غاز الهيدروجين ناظراً لخطوطه الراسية التي تحدثنا عنها ووجد أنها تقترب بعضها من بعض كلما ذهبنا من خطوطه الأولى في الأحمر نحو البنفسجي كما هو في الشكل (٣)



شكل (٣)
سلسلة بالير في الهيدروجين

وظن بادية الأمر عدم وجود نظام معين بين أوضاع هذه الخطوط ، ولكنه وجد أن هناك ارتباطاً بين بعضها والبعض ، كما وجد مثل هذا الارتباط لطيف العناصر الأخرى ، ولقد بين « بالير » أنه يمكن افتراض دالة (علاقة) رياضية يدخل فيها الأعداد الصحيحة وتشمل متغيرين اثنين أحدهما طول الموجة والآخر ترتيب الخط الطيفي كما تشمل عدداً ثابتاً . أي أن طول الموجة يتغير مع ترتيب الخط الطيفي ، وقد وجد ريدبرج Rydberg أن العدد الثابت في السلسلة المتقدمة هو (١٠٩٦٧٧٦) ، بحيث إذا عوضنا في الدالة المتقدمة ترتيب الخط نحصل على طول موجته ، ولقد طابق هذا الواقع إلى حد كبير .

وظلت أعمال « بالير » منذ سنة ١٨٨٥ لا تجد تفسيراً ولا ترتبط بالأعداد الذرية المعروفة إلى أن قام « نيلز بور » سنة ١٩١٣ بالخطوة الحاسمة في هذا الموضوع ، وذلك ينشره ثلاثة بحوث في إنجلترا كان لها أكبر سدى بين العلماء ، فقد عرف لأول مرة أن هذه السلسلة الغامضة لبالير ، وهذا الثابت العجيب لريدبرج يجد تفسيراً علمياً لو أننا استخدمنا فكرة الكم لماكس بلانك التي شرحناها وأصبح أمام « بور »

ولقد حاول « بور » أن يفسر عملية انبعاث الضوء التي لم يعزها الى دوران الإلكترون انما عزها الى حادث عظيم وقع لهذا الكوكب الصغير - حادث لم يقع على الاقل لكوكبنا الارضى منذ دورانه حول الشمس ، وهذا الحادث الجسيم الذي وقع للإلكترون هو وثبة له من أحد المدارات الى مدار آخر ليس له أن يتعاده - على أن هذه الحوادث التي أحدثت تغييرا في طاقة الإلكترون هي التي سببت لنا على شبكة العين مائة انوار من الأثر الضوئي ، الذي يرجع في أصله الى هذا الاضطراب الالكتروني ، ففري للصدويوم هذين الخطين المميزين ونرى لغيره من العناصر خطوطا أخرى .

وعند ظني أن عمل نيلزبور كان أصعب وأروع من عمل شامبلون فالأخير يخص تاريخ أمة أما الأول فيخص معرفة المادة والكون وسر الخليقة كلها .

عنا يحورنا يور من كل قيودنا العلمية السابقة،
ويباعنا عن كل ماورثه فيزيائيو هذا العصر من
علوم . فمثلا كيف يمكننا ان نتصور مع « بور »
الالكترونات دائرا في مدار معين لا يرسل امواجاً
كهسربائية وفق نظرية « مكسويل » Maxwell
تلك النظرية التي اضطر بور الى هجرها . بل اننا
نصادف بعد ذلك صعوبات جمة ، اولها اننا لاندرِك
لماذا تعطى وثبة الالكترون اشعاعا ، وثانيها لماذا
يتبع نظام المسارات وحدة « بلانك » h ، وثالثها اننا
بنّا الفكر لماذا وثب الالكترون ؟

ومهما يكن من خطورة هذه الأسئلة فإن ليبلور لم يمرها انتباهاً ، وربما كان هذا سر عظمتها ، وهكذا كلما عارضته فكرة قديمة عمد الى ترك القديم وظل شاخصاً الى الطيف لابعاً بكل ما تقدمه من نظريات لمخالفة الفيزياء مادام يجد بطريقته الخاصة تفسيراً لمواضع الخطوط الطيفية ، وهكذا احدث ثورة علمية كبرى .

على أن هذا النجاح لبور وإن تعارض مع مذاهب
إليه الفيزيائيون في عصره ، لفت إليه نظر جيش
كبير من هؤلاء ، وقد تمكن من وضع حساب دقيق
لخطوط الهيدروجين ، بل تمكن من تفسير ثابت
« ريدبرج » الذي ذكرناه في سلسلة « بالير »
المتقدمة ، والذي ظل العلماء يرون فيه عددا لا يمت
للزمن في شيء ، فوجد أنه دالة لكتلة التواء وكتلة
الإلكترون وشحنته وثابت بلانك وسرعة الضوء .

ولقد ذكرني عسل « ليلر بور » العظيم هذا بما
قام به « شامبليون » عندما طالع اللغزة المصرية

وتطبيقها والاضافة اليها ، وذلك بالانتقال من عنصر الى عنصر والتغلب على صعوبة الحساب ، وتوالت الرسائل العلمية في هذا الباب سنين طويلة ، حتى انني كنت لا اصادف في السوربون سنة ١٩٢٥ والعشر السنوات التي تلتها الا طلابا مشغولين بقضية الطيف ، وهم بالمشرات من جميع اجناس البشر .

وهكذا كان على هذا العالم ان يواجه فيزيائى هذا العصر ، ويفسر ماهو معروف من ظواهر طبيعية ليس من اليسر هجرها ، كذلك ما يستجد من الظواهر ، ألم يجد هذا العالم تفسيراً خالداً بظاهرة « زيمن » Zeeman نسبة للفيزيائى الهولندى الذى كشفها ، وتلخص فى ان للمجسمال المغناطيسى القوى اثرا فى الانبعاث الضوئى ، بحيث اذا وضعنا قطعة الصوديوم المتوهجة بين قطبى مجال مغناطيسى فان الخطوط الطيفية تنقسم فيما بينها ، فنرى للخط الواحد خطين او ثلاثة ، ويطول بنا الشرح لو قمنا بتفسير الطريقة التى استطاع بها « بور » ان يفسر هذه الظاهرة دون ان يتخل عن فكرته ، بل انه وجد تفسيراً لظاهرة اخرى اسمها طيفارية « ستارك » من اسم مكتشفها الا اننى ورنى خاصة باثر المجال الكهربائى .

هذا هو « نيلزبور » العظيم - وهمنه هو الالكترونات الحائرة تدور حول نفسها وتدور حول النواة كما تدور الأرض حول نفسها وحول الشمس، هذه الالكترونات يجب ان نذكر ان النسبة بين كتلة احداها وحبة المسبحة كالنسبة بين هذه الحبة والكرة الأرضية التى نعيش عليها وان همنه الالكترونات اصيحت معروفة فى دورانها ووثباتها داخل العالم الذرى ، وطبيعى انه كان لهذه المعرفة اثر كبير فى بحوث الطاقة الذرية واستخدامها اليوم سواء فى صنع القنابل الذرية او فى الأغراض السلمية .

هذا هو نيلز بور الذى لمع اسمه فى سنة ١٩١٣ والسنتين التى تلتها ، والذى لمع اسمه من جديد فى

الطاقة الذرية وما جرى فى صحراء المكسيك وفى هيروشىما .

هذا هو « بور » العظيم الذى فسر الانبعاث الضوئى من وثبة للالكترونات من مدار بعيد فى النواة الى مدار آخر ، وجمع فى هذا التفسير بين غير الكم عند « بلانك » ونظام الطيف .

هذا هو « بور » الدنمركى الذى حاز جائزة نوبل سنة ١٩٢٢ ثم جائزة مؤسسة فورد فى أمريكا للسلام سنة ١٩٥٦ والذى كان مديرا لمعهد الطبيعة النظرية الذى أسسه فى جامعة كوبنهاجن وظل مديرا له الى ان مات .

هذا هو « بور » الذى كان عضوا فى المجمع العلمى البريطانى كما كان عضوا فى الاكاديمية السوفيتية وقد رأس فى فترة ما اعمال الطاقة الذرية فى أمريكا والذى افاد اخيرا من اعال اوتوهان فى برلين ونقل اخبارها الى أمريكا ، قد اطلعتك على جزء من اعماله الخالدة ، وما نحن اولاء تجولنا فى الذرة معا بعيدا عن النواة وعن شمسها الخطيرة ، تجولنا معا فى هذه الكواكب التى تدور حول نفسها وحول نواة الذرة واغلب الظن اننا جئنا كانت متعبة بعض الشيء لك وعسيرة على نفسى فقد اعصت انا الفكر فيما اكتب واطلت انت النظر فيما تطالع ، ولكنها الدنيا خلقت على نحو هذه الحلقات المقتدة ، والميراث العلمى يزداد على هذا النحو الذى تراه .

ولقد اطلعتك قدر استطاعتى على فلسفة هذا العالم الفذ حسب فهمى لها كما اطلعتك كذلك على بعض الاخبار العلمية وأقوال العظماء والعلماء التى وددت عنه وما هذا وذاك الا محاولة منى لعرض آرائى وآراء غيرى ، ومع ذلك فان لى القارى ومشقة فى هذه الجولة فأكبر لى انه استمتع بالتجول معنا حول رجل عظيم وانه افاد مما تمب من اجله

لقد ذهب أحد عمالقة الذرة - ذهب - نيلزبور الى التاريخ ، وهو بالتسمية لبلاده الدنمرلك من الأبطال ويفضحه مواطنوه فى مقام بطلمى الوطنى « هانس كريستيان اندرسون » Hans Christian Anderson - أما بالنسبة لنا فهو من أبطال الانسانية جميعا وهو من الخالدين .



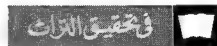
والثلاثية هنا صبية صفار : أيليا ويافيل ويانوف ، يعيشون في بيت قديم خرب ، في ضاحية من ضواحي مدينة كيبور لا يذكر جوركي اسمها ، فهي أي مدينة في روسيا البيضاء أو غيرها من بلدان العالم في مطلع هذا القرن أو في أي عصر أو زمان : الغراء فيها يعيشون حياة البهائم في جهور ظفرة ، والاعتناء ينعمون في بيوت نظيفة ، إلا أن القدرة تطلع حياتهم من كل جانب .

ويصور جوركي في هذه القصة نفس العالم الذي صوره في ذكرياته عن الطفولة والشباب ، وفي عدد من قصصه القصيرة وفي مسرحيته الشهيرة الحظيبي التي ترجمت يوما إلى العربية بعنوان « الإصعاق السلبي » ومن المؤلف أن هذه القصة البديعة التي تقدمها لم تجد إلى اليوم من يترجمها إلى العربية (فيما أعلم) ، وهي أجدر بالترجمة من كثير من القصص الروسية المعاصرة ، ومن المعب أن الطيمات الحديثة التي تصدر في روسيا لروائع الأدب الروسي ، في ترجماتها جيدة زهيدة الثمن لا تقيّد القارئ شيئا عن تاريخ الكتاب مما يفل من قيمتها بالنسبة للقارئ المتخصص بالرغم من جودة النص كما أسلفنا .

ويبدو أن جوركي كتب هذه القصة في سنة ١٩٠١ أو أوائل سنة ١٩٠٢ فقد ظهرت لها في لندن ترجمة بالإنجليزية بقلم شارلز هورن سنة ١٩٠٢ كما ظهرت لها في باريس ترجمة فرنسية في السنة نفسها ومن المعروف أن مسرحية الحظيبي أخرجت على المسرح في باريس سنة ١٩٠٢ ثم انطلقت إلى مسرح الآتون بيهوسكو في ١٨ ديسمبر سنة ١٩٠٢ وقام ستانيسلافسكي بالدور الرئيسي فيها ولأقت نجاحا منقطع النظير أخرج مسرح البوليس القيصري ، وأخرج الرقيب الذي كان قد أجاز النص المطبوع ولم يحسب حساب الإخراج والتشغيل .



تقدمه
الدكتورة فاطمة موسى ١٠٣



تقدمه
السيد أحمد صقر ١٠٩



تقدمها
د. محمد منصور ١١٥
د. محمد مصطفى هدارة ١١٦
محمد عبد الغني حسن ١١٨
الحسانى حسن عبد الله ١٢٠
نادية لويس ١٢٢



تقدمها
محمد محمد عثاني ١٢٥
عبد العزيز حمودة ١٢٨
فلروق عبد الوهاب ١٣٢

ومن الأقوال القادرة على جوري أن أحد الممثلين سالته أثناء عروض المسرحية عن الأثر الذي يود أن يخلقه التمثيل في نفوس جمهور المتفرجين فرد عليه قائلا : أكون سعيدا لو استعظم أن يزداد التفرجحني لا يشعر بالراحة في جلسته ، وهذا بالضبط هو الأثر الذي يخلقه قصة الثلاثة في نفس القاريء إذ يصور له خيال جوري عالم الطيفي حيث يعيش نغابة المجتمع في جحور وأودية مظلمة رطبة ، ولكنها نغابة أدمية على أي حال أوليت نعمة التفكير والحس والعلم أحياء ، مما يرفعها عن مرتبة البهائم .

كان جوري في كتابته أو الرابطة والثلاثين من عمره عندما كتب هذه القصة ، وكانت شهرته كاديب قد درست دعائيا بين كتاب عصره ، وكان قد عبر المرحلة الأولى في تاريخه الفني 1897 - 1899 ، حيث ظهرت رومانسيته واضحة في ثورته على ذلك الاعتماد الزائد بتفاصيل الحياة اليومية العادية لأبطال دوايين مما كان يسود كتابات معاصريه من الواقعيين ، وقصد قهر نازي جوري بالشاعر الإنجليزي الرومانسي لود فيرون في تصويره لأبطاله الأول من بين النجر الجوانين والضيادين في البحر الأسود وكلهم يتعمقون بقلبي حارم وقوة جاذبة تعترى الضعيف والغصبي من بني الإنسان .

وفي المرحلة التالية التي كتب فيها جوري رواية ثوما جرديف ورواية الثلاثة ومسرحية الطيفي نرى تقدم نوعا جديدا من الشخصيات التي بها ذلك التمسسرات الفني من الشخصيات القليلة التي خلفها مستوفسكي وتولستوي وترجييف في القصة الروسية ، فهي جالب الشهاب الصمالي القليل عند مستوفسكي والتبيل التفتل القليل من تولستوي والمطالب الثوري القليل عند ترجييف نرى البوسيه عند جوري .

وقصة bossiak بالروسية تعني المماناة وقد عرف جوري ذلك النموذج الإنساني بأنه : إنسان ذكي من فئة النبلاء الإدميين أنصاف البهائم ، أولئك المرأة الأشرار الذين يستعظم الاندثار لتكسروا في أرقه الفاتية ، يوم يحسب من الإنسانية يستحق الانتقام ، أيعد ما يكون من الحياة فخورين تصير دائما إلى دمه . بعيد المثال .

وقد جعل جوري شخصيات قصة الثلاثة من هذا الوصف وتكشف لنا بقدرة بارعة كيف يترك نفوسهم بوصفات من نور العمل والخيال تشرعهم حقا إذ نرفعهم فوق مرتبة البهائم ، ولكنها تشفيهم وتسوهم من المذاب مالا يخطر ببال جيرانهم ذوي الجلود السمكة والبطون الشبي من طبقة القوقلين والتجار .

والصبيبة الثلاث موضوع القصة يمثلون جوانب مختلفة للفلق والشماء الذي يعاين من سه ذلك الجيبي التوراني من أبناء عالم الطيفي ، فيكوف حاتم ، وبافيل شاعر ، أما إيليا فيمثل طائفة عارمة تنزع دائما إلى العمل وتصبو إلى المعرفة والرقي وإلى حياة نظيفة كحياة التجار .

وأيليا هو بطل القصة إذ صحت نسجته « بالطل » فهو الشخصيات الرئيسية التي تروى القصة من خلالها ، فالكتاب وإن اختلف طريقة السرد بضمير القاطب إلا أنه يتغل من مادة القصة موقفا موحدا فيروها من نقر إيليا ، فتحن أثناء الفزادة تنجم أينما ذهب ونرى الشخصيات والأحداث من خلال رؤيته لها ، فإذا قطع صلته بشخص أو مكان ما انقطعت صلاتنا نحن به ، ولم يجد الكتاب مبررا للتدخل أو لاختلاعه ما يبرز - مجازا - على مري بصر البطل ، مما يفضي على البناء الفني للقصة وحدة عضوية محكمة ، ويجمع خطوط الرواية في نسج يبدع بعنل الفني فيه مكان الصدارة .

وأيليا في افتتاح القصة طفل ريفي في العاشرة من عمره من سلالة قلقة ، كان جده انتبيا لوكيف للاحا لرا فاني يلج في خطاهن حتى سن الخمسين ثم أصابته لولة من التدم فحضر أرمه وأسره إلى الغابات حيث أقام لنفسه صومعة من خشب الأشجار وقاض لها لمانى ستوان لا يكلم أحدا ، إلى أن أبرت

الصومعة الصغيرة بهدم الصوامع كلها ، فعات متفكلا على وجهه تحت أنفاس صومعة الهلعة ، بعد أن نطق بالجملة الوحيدة التي لفاتها شتاء منذ ترحب « رب اغفر لهم ! »

وكان ابنه والد إيليا شقيا عات في القرية فسادا وبندا ما جمعه أبوه من مال ، ثم أتته أهل القرية بالتسملل النار في البيوت فتفنى عليه وبني إلى سيبيريا ، ولم يبق للثني الصغير إلا أم جنت في حادث النار ، ومع أحبد يمشي كيرتي ، كان يسبح الأبر والخطيف وغير ذلك حتى هلك بسامته في الحريق ، وبأهل أهل القرية في التندب بالثني معه ، ويسبح الأطفال ورايه بالألفاظ النابية وينادونه يا « ابن اللوامجي » فلا يجد عه يدا من الرجلين بل عن القرية .

ويرحلان مساء والأحبد يعوى من الحزن عواء يبعث الفشميرة في بدن الطفل الذي يمس له مغمنا لا يس استلى ، لما أكبر أبا ثورهم .

« ويذكر إيليا جيدا يوم وصولهما إلى المدينة .. فقد استقبل في الصباح الباكر (كان تابيا في القرية) لبري أماته نورا وأسماء عكرا ، وعلى الجحيت الأخر لل شديد الانحدار سقطت بيوت سقوها حمره وغضاره ، تحلق بها العادلات ، وتنتشر البيوت صردا على التل في مصوعات غير منتظمة ولكنها جميلة البطر ، وعلى قمته يبدو في صف مستقيم وكأها تحلق من علياتها في مياه النهر ، وارتفعت في السماء قباب الكنائس وصالحاتها الدمية وكانت الشمس أخذة في الشروق وقد انصكت أعضها المائلة على نوافذ البيوت فهدت المدينة كلها منوعة بالألوان والندب . »

ويطابق الفني الريفي في المنظر الجميل بسعادة بالكية لم ينتابه فكرة ملقة : أين يمكن أن يجد صبي صغير ، حالي الشعر يرتدى سروالا من فاني الخيش مثله مكانا في هذه المدينة الجميلة وهو في صحبة عه الأحبد القوي ؟ ويسأل عه أين سكتان ؟ إلى ذلك ألبنا الكبير الأحمر ولكن عه يظهره من تلك كتبات الجنود .

وبعد أن قربا لهما يعمل ساقيا في خان فيتبط ترخوا هذا من الأحبد ساميلا له ، يسجل الأطاق وينظف الأفران ، وهكذا ينسل الصبي من عالم القرية إلى البيت الخشبي الذي يضم الطان ويظهره عه من الخروج من الفناء كما يظهره من الدخول إلى الخان حتى لا يراه صاحب العمل فيطرحه معا .

وفي هذا البيت الغريب نرى عالم الطيفي الذي يتفن جوري تصويره وينث فيه من خياله حتى تصبح للأشياء الجامعة حياة كحياة الأدميين ، فهذا بيت كبير رمادي ، لتسقط بجدراته الأربعة حطائر وريادات لا حصر لها ، بعضها جديدا والأخر رمادي لقد كائنزل نمسه ، وجميعها ولده وأبوابه مخربة وكل الأرواح تر ، والحطائر والسور والوالبات صمادية ، يستند بعضها إلى بعض حتى أصبحت كومة واحدة من الخشب المتداني ، وكان رجاء الزنوافذ مضمنا من القدم ، وقد برزت بعض شروق الشمس التي تسند الأروحة دامسي الخشب شيها مبالكة صاحب الخان ، فقد كان الرجل هو الآخر مسمنا ، رماديا وكناك حياته في وجه الترحل ممتئين كرجاج الزنوافذ ، وكان في مشبه يتكلى على صفا قلقة ، كما لو كان يجد صعوبة في الانتقال بكرسه المنتفخ من مكان إلى آخر .

ويستل الخان دورين من البيت ، أما اللبو وحجرات السطح والحطائر الجانبية فتعش بالسكان ، شحاذين وحسوبة ، وموصات من لفاتين بيوت المداعة ، وأسكاف يرفع الإحذية البالية ، وجداد ينفخ كبره في جانب من الفناء ، وإطفال يمشون في الوحل وينظفون الألفاظ النابية وينصتون إلى شتائم الكبار ويتعاطون منهم الغرب سميح ولا سيب .

ويقتلي الفني بالصبيين الآخرين ، فيأولف ابن الساقلي ترخوا حتى هاديه نغيف الخشب مما يميزه على بلية أطفال القتل ، ولكنه ضعيف عالم ينصت مبهورا إلى قصص الجد

يرى ويسأل أيليا عن السحرة في قرينته ويحفظ لنفسه في جلع شجرة بهرحاب خاص زينة بالورق الخضسة ، ولقد جوزه ليتبع أمهه ليل والناس ليام « لانه صبر وقدايمه الله اذا نهد في النهر » .

ويكوف يقبض إلى المدرسة ولكنه لا يحل بالدرس بل يقرأ قصص التفتيش والجنات والفرسان المتجملين في هروبهم ضد السحرة الأشرار .

اما بافيل ابن الحداد فكان كشد أطفال الحي سقاوة ، وكان عاطلا كثير القلب والآلى يقضي يومه راكبا عصا يصيح فيها بغضب : « حيا حسان الكلب ، وكان وجهه قادرا ، وعلايته مزقة ولم يعش على أيليا وقت طويل حتى كان بافيل قدس ضربه وآذاه أكثر من مرة .

ويصحب أيليا لهذه الحياة الجديدة وينش منها ويتوكل الى العودة إلى قرينته ، فالتربة أكثر هدوءا وأرحب سعة ، وأهلها يقومون بأعمال فطما ، أما المدينة فالكثير لا هم لهم إلا مسرب الآلال والمصار وأصداد الآماس ، مأكلا الحولى يرلسمهم يرمي به وهو وجههم بخفة مبللة اذا اغتربوا منه وهو ينظف عريته ، وسائل الحداد لا يطيق أن يدخل مكانه احد بذافع الفضول ، وهو يرعى الأطفال بكياس الفص ، وبرفيسكا الاسكاف يتلقهم بأى شىء في متناول يده اذا حجب أحدهم عنه الفسود بالوقوف أمام النافذة ، وأحيانا يهرب الكبار الاطفال لجردهم أنهم لا يجدون ما يفسدونه بأنفسهم ، أما الجد يرمى فلم يغيرهم قط .

ويدركوا الجد يرمى بشخصية الجدة المجسوز في دكرات الطفولة ، فهو عجوز يصيح الغرق البالية ، شديد التمددين والتسليم بإرادة الله ، وهو يكثر المال لينسب قبل وفاته كنيسة فيجد اسم المصوبين أيليا مع الجد يرمى في جولته ليتشلى فصحة المدينة ، وبذلك يذك أسرهم ، ويحبوب شوارع المدينة في صحنه المجوز الذى لا يتلف يهدنه من الله ومن المسير وعن أصعاب البيوت الجديدة من التجار ، ويسأل الفتى المجوز فلان - جدى ، كيف يصيح الناس إنياء ؟

— يصرق جبينهم ، أو بالمصل لهم يعطون دابل فكار حرق أدنا ادخروا كثيرا من المال بنوا لانفسهم بيوتا وابتاعوا جيادا وأواى كلها جديدة ، واستخدموا كتبة وجمالين يقومون بالمصل مدلا منهم فيسريحون ولا يعطون شيئا ، وهذا ما يسمى الاستماع سرء الكد الاسين ، ولكن هناك من يملكون الثراء من طريق المحطبة ، يقولون أن هذا التاجر بشلين (وكانتا بشتان القديمة خلف بيته) نزل رجلا في شبابه ، وقد يكون هذا صحيحا وقد لا يكون فانحاسدون لاختفاءه كثيرين ، وبشلين هذا رجل شرير وفى عينيه نظرة خوف لهما تنحركان في كل مكان لم نعتنيان ، قد يكون ما يقال منه كذبا إلا يحدث أن يقتنى الإنسان مرة واحده بسفرة حظ ، الله وحده هو الذى يعلم الحقيقة .

ويتوكل الفتى الى رؤية داخل هذه البيوت الجديدة فينصحه المصوب بالجد في دروسه عندما يذهب إلى المدرسة وقد يصير فنيا في يوم من الأيام ، وتعلق نفس أيليا بهذا الحلم فينتنى من أكوام الزباله لعبا خشبية معطاة وعلب الأوريش الفارغة وفطما الخراف الممسور حتى اذا عاد إلى البيت وزج بعض قطع الخراف إلى الأطفال لتصير في جهنهم نقودا ، ثم جلس « وفتح الدكان » على حد قوله يبيعهم الهدايا التى أحضرها أصلا لينحل الشروع على مفوسم وكان سلوكه صديقيه في هذه الحالة مثلا لسوكوما في جميع أطوار حياتهما ، فيكوف يفرح نقوده أو خزفه ببساطة ويذهبها لمتا لا تطلبه ماشا إنيته الاسكافى الصغيرة التى كان يعملها ويرعاها دائما ، فيرد له أيليا التقدود فائسما ويطلب اليه أن يساهم فولا قبل أن يدفع تقوده حتى لا يفسد لذة القلب ، أما بافيل فلا يشارك في مثل هذا القلب السلمي ، بل يعوم حول الأطفال من بعيد ، حتى اذا انتسفتوا عنه خلف خير ما في الدكان من « بصلية » و« فطما » يلقظهم بما حصل عليه بلا مصاولة ولا نقود .

ويجهز العجوز يرمى أيليا باللابس والتقدود اللازمة ليتحق بالمدرسة في صحنه يكوف ، ولكن الأطفال يعرفون في جامع الفهامة فيستخرون منه ومن ملابس التى يفس فيها ويسومونه غدايا افسى من ذلك الذى نراه من قرينته ، ولكن الفتى يدخر همه للاتفات الى دروسه فيتوق على أفراته جميعا بما في ذلك يكوف الذى لا يلتفت الى ما يقوله المدرس بل يفكر في أصل العالم ، وفيما يقوله الغير وغير ذلك من التسلل المويضة التى لا يجد لها خلا ، ولا يجوز تكون ذلك إلا لأيليا .

ويبقى لوقت ظله على حياة الصبية الثلاثة في صور متعددة :

يعود أيليا ويكوف يوما من المدرسة ليحدا في الفناء جنة مفرجة بالعماء ، وقد التذ الجيران حول الحداد الذى قنسل زوجته ، ويتكشش الأطفال في خوف عند مدخل السلم وبافيل ابن الحداد يحكى لهم ما حدث ، وينصتونه إلى الكبار وهم يتعدون من المرأة الفتيلة وسود سلوكها ، ونرى بوشوع أطفال الفطراء لا توضعهم القرعة يفسرا الحياة والجنس ، فهاشبا الصغيرة ذات السنوات السبع تقول بصوت عال « كانت مائبة على حل شرها ! » ويرد عليها يكوف بسرعة قائلا « كان لابد من ذلك مع زوج كهذا الحداد ! فدر متدر دائما ، أما من تكنت لطيفة ومرحة مثل برفيسكا (الاسكاف) !

ويعددهم بافيل عن الضيق الذى كان يعطيه خمسة قروش كلما حصل له رسالة من أمه وقد شاربه العنوص وسيله التقليل .

ويقضى على الحداد ويقتنى من القصة فلا تعلم أن كان قد أدم أو نلى الى سيبيريا .

ويصبح بافيل يطم الأيون ويعطنه الفقر ، ويستخسفه الاسكاف صيا له ولكن الفتى لا يطيق أسر مائدة الاسكافى طويلا فيفر ويقتنى من القصة إلى حين .

ويقدم الخرفي المجهوز يرمى فلا يقوى على الخروج ويرقد في حجرته يفتقر ، ويعوم بنزوحا السالى حول حجرة المجهوز ، وعندما يترى الفصين أن المجهوز في آخر مراحل الاحتساف ، يوقع برفيسكا والسالى إلى الحجرة ويسرقان المال من المصدرة وما زالت في الرجل بقصه من حياة ، وعندما يركع الأحبب ليبنى في ظلام الليل يصبح فيه الفتى قائلا « لا تصل ! قلت لك لا تصل ! » فيصعد المم بالمر ابن أخيه ويرقد في فراشه خلفا .

وتنوت زوجة الاسكاف المصدرة ، ويشيها زوجها إلى مفره الأخير مطفورا برفيسكا مرح طيب يعبه الجميع ولا يتنازف على الاكوديون ويقتنى أفنيات تقوم مقام الكورس في المناشة البوابية ، يقننها فاشكا بيننا ينظر قلب الفاربه ما في الحياة من غدا ، نراه يوم وفاة زوجته بفسى :

لنسى العاطف من كلامات القاسى

ليه يا حبس قلنا

بمحك حالى لما لنسى انكسر

ويجسرتا أن تشير هنا إلى الدور الذى تلعبه الإغاني في القصة ، وهو دور الكورس كما أسلفنا ، فالكاتب - قد اترمز بطريقة السر من خلال وفى البطل - لا يتدخل بأى تعليق على حوادث القصة بل يستعمل الإغاني لهذا الغرض ، فالى جانب الاسكاف الذى يعرف ويقتنى كلما ظهر في القصة ، نرى بابا بفتح أو شيلا تيمث منه أصوات موسيقى وفناء ، يقع منها على مسمع القلب بيت أو نصف بيت أو مقطع كامل يكون دائما متسابا للعبة الشمودة للبطل .

يعود بافيل إلى البيت الضيقى إذ يسلمه اليسوليس إلى « مطعه » الاسكاف ، ويبدو الصبي تعبلا شاحبا ولكن يتفبح لنا أنه قد ولج ملأا جديدا هو عالم الشعر وقد ظهرت مسلى هذا الفتى التلى للتشرد بوارد هذه الوجهة الفريدة ! دخل

على مهلك ؟ ماذا يصنعني أن كان واحد في ثلاثة هو الأمين ؟ أنا
ها في حاجة إلى نوع حاسي من الحساب ، فإذا كان واحداً
أما خمسة لعمركم فلا مائدة من أمثاله وسينتهي نهاية وبلاء ،
أما إذا كان سبعة هم الأسماء وثلاثة هم الموصوف كالأسماء
يكونون ، فأمم ؟ جانب الإسمية دائماً على حق ، يجب ألا نطرح
إلى الأمانة إلا هكذا .. من هناك السكين .. ومن يحصل
السكين يربط بالسكين ولذا قلت الآن بجملة أهلك لذات
لا تناسبها حل هذا نصف رويل ، فلهذه واذهب .

ويجد أيليا نفسه في الطغاسمة عشرة بطلا ولكن ما من تاجر
يقبله في مكانه ، فلا يجد بدا من العمل كبايع جوال ، ويدرع
الشباب المدينة كما ذرعها في طوفاته مع الجد يرمي ، يدرعها
حاجلاً مستودعه على صدره وأتفه في السماء ، يتسألي على
بضاعته من الصابون والشمع والصابون والأبر وغير ذلك ولا
يكسب الكثير ولكنه نظيف الثياب ، شعره مرتب وعيناه نشعان
ذكاء ، ويعلم أيليا بذكاء صغير يستتر فيه بعد طول تجوال ،
وحجرة نظيفة خلف الدكان يأوي إليها بعد طول الوطوف في
مكانه ، ويشرب الشاي ويقرا الكتب ، وأن يبيع في مكانه إلا
البضائع الثقيلة من الخردوات ، على أن تكون في شارع جانبي
هادئ .

ويسعد هذا العلم أيليا في تجواله ، ولكنه كان إذا تهاكمه
التعب ومساومة الزمان وصيحات رجال البوليس ، جلس على
حافة الرصيف أو في مقهى رخيص ونظر إلى الناس متعجباً ،
فهم يلهوون له وهم يسمون لتفتيح نفس العلم ، ولكن أحداً
منهم لم يكن ليرتد في دفع الآخرين من طريقه ، وكلهم جشعون
بلا رحمة يذلي بعضهم البعض في كل ضرورة بل لجرد للأفلام
بضغون وهم يمدفون في جهنم الباطنة ، وكل بينهم من يظهر
رحمة أو شفقة ، ويهتج حلم أيليا من الدكان الصغير التليف ،
ويبين من أضرار المال اللازم ، وتلهله نفسه أنه سيفلح أيامه
يدور الطرقات الساخنة الثرية وهو يتن لعت نير هذا الصنفين
التليف الذي يفتح على صدره ، بينما يحرق الحزام الجلدي في
الحر وكشفه ، إلا راحا وفيرا في اليوم التالي كليل بتبديد
يأس الذي وأحياناً الفأل في نفسه من جديد .

وفي تجواله في المدينة يلتقي أيليا بإيفيل ويعلم أنه فرد من
الطبعة وأنه يعمل سائلاً ولا يدعو أنه سعيد في عمله ويتفق
الصدئان على العمل سائلاً ولكن تنقطع بينهما السبل إلى أن يلتقيا
ثانية بعد شهر وقد ازداد حال إيفيل سوءاً ، كان مريضاً
بالتيفود ومكث في المستشفى ثلاثة شهور لم يزده فيها أحد
أو يعالجه إلا أن الطبيب كان يأبى بقرده من شمر
بوشكين وليرتد في الذي بينهما التهامة ، وقد أهتم الطبيب
بأمره ونشر له فصيدة في إحدى الصحف والآن له في الاختلاف
إلى بيته ليقرا ما في مكتبته من كتب الأدب ، فشب بينه وبين
خادمة الطبيب غرام حار حتى فسختهما زوجته فطرته وطردت
الفتاة . ولم يجد هو وفاته ما يسد دهقها فهرت منه بعد
قليل وعادت إليه بعد أسبوعين في ثياب فاخرة وفي معصية
سوار من الذهب ، وهو يترك عليها ويفرغها ولكنه لا يجد بدا من
أن يرضخ للامر الواقع ، وعنده الفتاة أن تنقل من هذه « الفتاة »
الجديدة في اليوم الذي يكسب فيه ما يكتفوا .

ومعظم بإيفيل صديقه إلى مسكن فيرا (فتاته) وهناك
يعرفه بفاته جميلة تكبرها بأوامر تدعى أومبيدا ويعلم أيليا
أنها « غالية جداً » تتقافى ما يقل من خمسة وعشرين رويلا في
الزرة ؟

وتدعو أومبيدا أيليا إلى حجرتها لتسبح ليلياً وإيفيل الخلو
التي يتوافل إليها ، ثم تتسبح بينهما وبين الشباب علاقة وثيقة
وتدعوه « بالحبيب الصغير » وتتدح عليه من طفلها فيلهاش
ملا تمنحه لزيارتها الأتراء ، ويعلم أيليا أن عجوزاً ثريا يدعى
بوليكوف يقاوضها في أن يتفخها عشيقه خاصة بسنه على أن
يصنع بأسها ثلاثة آلاف رويلا في البيت ويضيقها مائة رويلا في

إيفيل السجن بتهمة التشرذ ، وهناك كان يقوم على خدمة التزلاء
من التفتين الإحرار الذين كانت سجون روسيا القيصرية تقضي
بهم في ذلك الوقت ، فعلمه هؤلاء القزاة وقرا كثيراً من دواوين
الشعر وأخذ ينظم الشعر في محاولات ساذجة ، وهو يحكي
لياكوف وأيليا عن مغامراته وما رأى في طول البلاد وعرضها
ومن الكتب التي أقرأها في السجن فيخطه على حريته وبقران
في كتب الفرسان والمغامرات التي يشترها بإكوف ويحلمها
بالدنيا العريضة التي لا يريان فيها إلا غناء المنزل الخشبي ،
ويشربها بإيفيل أنه سيهرب في أقرب فرصة ويهرب فلا تم
يقنعها أنه يعمل في مطبخ في ضاحية من ضواحي المدينة .

ويشتري الساقى بتروخا البيت والهان مالاً الذي يشره
من العجوز ، ذلك المال الذي أراد أيليا أن ينقذه في يساه
بيت للعبادة في قريته ! ويصبح بتروخا اللصم الفظ من سادة
التي الكرموفين « المحترمين » ويصلح البيت ويقطع واجبته ،
ولكنه من الداخل يظل معاً رطباً كما كان ، ويصبح إكوف أسير
وحدة الثراء الذي أتى أباه ، فيترخا يودان يدفع إبنه إلى الاعتام
بالعمل في الحان وإلى الاستعلاء على صعيه المدمرين من أهل
البيت ، ولكن الفتى يفتح بالجميع في يدور الأسماك
ويشرب الشاي مع ابنته ماشا ومع أيليا ، يلصقون الفوق ويفترزون
الكتب في عهده ، ويحدث غلب الورد بعد سنوات قليلة فيغرب
ابنه ضرباً مبرحاً يصيبه بأضرار جسيمة ويضطر إلى نقله إلى
المستشفى .

وعند انتهاء أيليا من الدراسة الأولية يعمل في متجر لبيع
الأسماك ، وهناك يعرف أيليا واحداً من أولئك التجار الذين
« يثرون من كدهم » لصاحب المتجر رجل طويل القامة أحمر
الشعر ذو ذكاء غامق ، يلهج سام الصبي وهو يقف بسباب
الدكان يربط إلى اثنين والفادين بل مبالاة ، ويذكر الرجل
طفولته عندما كان في مثل وضعه يسقط على الصبي ويهضم
معامته ويبدله الحديث أحياناً مما يشجع أيليا على أن يسأله
ما يقوم إلى الوطوف أمام درج النود طول النهار وحوله
فلمارة الأسماك والصدئ التنتة ، كان بإمكانه أن يستمتع في
بيته التليف الهادي فيفرحه الرجل على نفسه ويخبره عن أن
يوجه له مثل هذا الكلام ، ثم يوجه حديثاً عاماً إلى أحد عمال
المتجر من الرجال ويبدله من قصة العمل المستمر وهو ينظر
بطرف خفي إلى الصبي للتعجب .

وتكتفي خدمة الفتى في متجر الأسماك على نحو عجيب لاندرك
الصبي مفزاه ، فقد اتفقد التاجر ورقة مالية من ذات العشرة
روبيلات وأمر أيليا أن يبحث عنها على الأرض ، ونظر الفتى
حوله بدون اكتراث فاستشاط الرجل غضباً وشد أذنيه ليحسب
البحث ، وفار الصبي وأخبره أنها في جيب أحد العمال بودخل
العمال وهجم على الصبي يريد إتياده فرغم هذا سكن السمك
دعاهم من نفسه ، وتدخل التاجر بينهما ثم فصل عامته وجلس
بتأمل ذلك الصبي العليل الذي لا تبدو عليه هيئة صبيان
التاجر وسأله عما دعاه إلى ما فعل وفهم أنه الفصيح لم سألته
« ألا ترق أنت ؟ »

لا -
وكاروب ألا يشرق هو الآخر ؟

نعم - « سرق » وكان العامل الآخر جالساً بينهما فبهت كما
بهت التاجر لفسادة الصبي . وفي الساعة دعاه التاجر إلى بيته
فقال الفتى أنه سيكافئه لأمثاله وسدله ، وما أعظم دهشته إذ
رأى الرجل يفرده من العمل فلان :

لا - أريد أن أطمعك درساً .. أنك جرى أكثر من اللازم ..
إن صبيان التجار لا يدن بكونوا أدلاء لا يمتسون مع بعضهم
صاحب العمل من طعمه ومقلته وأمثاله ؟ أما أنت تلك أمرك
الخاصة ونجرت على أن تقول للرجل « حرامى » في مينه عروده
وإفاته ، إذا كنت أميناً عمال وأخبرني بما يظفونه خفية لم
انصرف أنا فانا السيد هنا ، أما أن تخبرني هكذا .. « حرامى ! »

الشهر ولكنها طلب منه خمسة آلاف ، ومائة وخمسين في الشهر
ويقول لها أيليا عفيظا « اذا عطيته هنا ستخرج رأسه » ولجبهه
فصاحت « انظر حتى يمضي التوفد » .

ويبلغ الثنيان الثلاثة مرحلة الشباب يكشف لنا الكاتب عن
عالم المرأة ووضعها في هذه المدينة ، فهذه مارييتا التي تطن
البيت القشبي يتبعها توم رجلها عن الفروج فيعطيها الجوع
ينابه حتى لا يجد أمامها إلا أيليا الذي عرفته صبي صغيرا
فتدعوه اليها مقابل بعض الطعام ، وباتيا التي بالطعام ولكنه
لا يجد في نفسه القدرة على أن يقرها ، بل يأخذ طريقه إلى
الرخيص من بيوت الدعارة في المدينة ليقضي حاجته ثم تكون
محبة لبابل ويعرفه بغيره وأولمبيداد والمرأة في كل هذه
الحالات تسلمة تباع وتنتري ، والدفع نقدا أو مينا وإن كان
لكل امرأة ولها في هذا السوق لا تروى فرقا كبيرا بين الحلال
والهaram ، فهاذا الصغيرة أدا كبرت وبلفت الخاصة عشر باعها
أبوها إلى زوج مسور الحال ناهي الخمين أو يزيد ، فدفع
فيها ثلاثة دولارات لثلاثمائة وثلاثة مائتين التي كانت الوسيط
في الصفقة وفلسفتها في هذا واضعة أنها تؤدي خدمة للفتاة
كي تصحبها من السير من الطريق الذي سارت في فيه ، حيث
تسحب النساء والفتيات على بطنهن ولا يسن على انعدام
وسوف تعيش ماشيا في بيت نظيف ، شيخي في كتف المزوج
المجوز ، ولكن يتسحق أن الزوج المجوز شبه مجنون ، ففي
جنونه على زوجته الأولى فدفع بها إلى الطيخنة ثم إلى التوكلاء
وهو يسوم الفتاة عذابا مبررا ويقرها ويسجنها فلذا هسرت
منه ألعابا له البوليس لأنه أحد لفظة المدينة !

وتنتقل أولمبيدادا إلى المسكن الذي التزمه لها المجوز ،
ويؤورها أيليا خلسة في موايد تعدها له ، وفي ليلة يطرق
بابها على غير موعد فيفتح له الباب « حمزة ليه يحط مصباحا
في يده ، ويردلي دوبا مثريا قليلا ، رأسه أصعب ودنقه ومادية
ثليئة الشر ، أخذ يحلق في أيليا وميناء الصميران ثلثمان
بحد ، وفصبرات شارب القليلة تناري في صخر بطرح ذلك صاح
يمت في يده المروعة » .

ويلهم أيليا أن هذا المجوز الكره هو صاحب الشقة ومالك
الفتاة ويطرده الرجل بعد أن يمض الرغب في قلبه .

وفي صباح اليوم التالي والتي يجوب الطرقات حاملا صندوقه
يسر بذكر صغير عليه لافتة قديمة « ف . ج . بوليتكوف
تسليم نقود ، دهونات ، مبيع ومشتري نقود وذهب ، وأشياء
قيمة ، وتوفد قديمة » .

وتنتاب أيليا رغبة في أن يرى الرجل من قرب في وضع
التنهار فيعود ادراجاه ويدخل الدكان ويرى الرجل جالسا إلى
البنك يملك أيلونة خضبة بمفك صغير ويسأله .

— انصرتي ؟

— قد أمرك وقد لا أمرك ، ماذا تريد ؟

— هندي بعض النقود القديمة .

— أدري .

ويبحث أيليا في كيس نقوده فيهنره المجوز قائلا :

— ما انتيت بعد ؟

وردع أيليا لزامه وهوى بقبضته على رأس المجوز وترنح
هذا إلى الحائط ولكنه عاد والتي نفسه على البك ورفسح
رأسه على رقبته المروعة ، واستطاع أيليا أن يرى العينين لثمان
في اليوم الرمادي والشمس تتحركان بهمة متحمجة

— المرحمة .. المرحمة

— يا أمي ، قالها أيليا ويشعر طالع من الكراهية أخسب
يفضل حجرة المجوز يديه وضغط وجر ، والمجوز يصر
بيديه في الهواء ويصر عنه صوت حشرجة ، واتسعت عيناه

وأحمرتا وتدللي لسانه من غم الأسود وتلوى كما لو كان يسخر
من القتال ، وشعر أيليا بالطلب الدافئ يسيل من يديه ،
وامتدت الأصابع الباردة المقفلة إلى حنجرته الصبي ، ولسكن
أيليا جر على أستانه وأبعد رأسه قفد المستطاع وهو يضبط
على حق الرجل ويرفه ويهره في الهواء . ولو أن أحدا دخل
عليهما في تلك الساعة وغرب العتي على رأسه ثلاث قبضته
على حق الرجل ، وانابه شمور الفرج والكراهية وهو يرى
العينين الزاجيتين تستمعان وتسمعان فاندت فسطح ، وأد تقل
الحجسة بين يديه ، حشر بالنقل الذي في باطنه بسب ويضف
كان شيئا ما يلوب في الداخل .

وأخيرا ألقى بالجنة بعيدا منه فسقطت بصوت مكتوم حلف
البنك ..

ويجمع أيليا ما ساقط من بضاعة على الأرض ثم تقبض فينه
على درج التوفد الفتح فيمد يده ويأخذ ثلاث حزم من الأوراق
الكاثبة يسها في صدره ويخرج من الدكان بهوده والتلج يتسلط
تقبلا من الشارع .

وهكذا يرتكب اللتي جريمته بدون تدبير أو اصرار ، ويظل
يعوم فوق الشارع حتى تكشف الجريمة ويقت بالباب بسن
التجهرين ويعلم أنشياء كثيرة عن حياة المراهي ويلطف بدعته
أن لا أحد يظهر سطحا على هذا الضليل وكلهم يتحدون عن جشمه
وخلافه مع زوجته وابته الذي يعيش بعيدا عنه .

ويستمر أيليا يهوم حول المكان ثم يهوم حول الجنازة يوم
دفن الجثة ، ويتبع البوليس أولمبيدادا فيضلون إليه عن طريقها
ويصمون معه ثم يتشجون حجرة وتكتمهم لا يعترضون على شيء ولا
يعطون دليلا يدينه ويبلغ هذا أمام نظري أيليا عالقا جديدا هو
عالم البوليس والمحققين ورجال السلطة بوجه عام ، وكان جل
مهمته رجال السلطة هو مايلقي من سوء معاملة رجال البوليس
له إذا أصبل في دفع الآتاة التي يدفعها البائون الجالون .

وهو سير في جيرانه الجديدة كالنوم ، ويخرج منها كالشمرة
من الصين بدون التدبير واضح بل إنه كثيرا ما تنتابه ورغبة
عازمة في أن يهش الجميع بأن يصرخ في وجوههم قائلا

— أنا قاتل المراهي !

وينتقل أيليا إلى مسكن جديد ، فيكتري حجرة مفروشة في
بيت رجل من رجال البوليس ، ويضحك في سره من هذه
العلاقة الجديدة ، ويغن أنه قد شر أخيرا على الحياة التظلية
التي يبحث عنها في حياة هذا الشرطي كيريك وزوجته الصغيرة
ثم يكتشف بعد قليل أن طين الزوجين الرحين يعيشان ولا هم
لهما إلا الإذخار ، فلذا ألوم ليمه لعيا مع الصيوف الورق بعد
الضياء فيكسبان منهم ما اتفاه على الوليمة ، وهما يحدان
الساكن الجديد بكل هذا بفخر واستزاز ، ثم تعرض عليه الزوجة
أن تشاركه في تجارة للخرودات فيقبل فرحا كل شروطها وأن
ساهم هو بمبلغ قد يزيد على نصيبها .

ويتقبط الشرطي كثيرا في عمله مساء ، فيالجأ أيليا بالديدة
الصغيرة الجميلة تراوده من نفسها بلا حياء ، وتشاركه فيراشع
الليالي التي يتقبطها زوجها والغريق حيرة من أمره يغفلون
أن يرفع عينيه في وجه الزوج ، والمرأة لا تبدي خلا أو حروفا
بل تسبح زوجها بالصفات كل صباح ثم تغفر إلى فراش أيليا
طالبة مزيدا منها ، وهو إذ يلومها على هذا تفككت عنه وتندبه
عن فصاحت جيرانها وأصدقائها وتكشف اللثي أن أفراد عبده
الطبيقة التظلية في الظاهر يعيشون جميعا في الطيخنة لا من
أجل لقمة العيش بل لسبب آخر لا يفهمه .

ويتعلق حلم أيليا ويرى نفسه يوما في مكانه النظيف في
شارع هادي ، يساعده صبي صغير ، وخلف الدكان حبيسة
نظيفة يلوى إليها في المساء يشرط الشاي ويقرأ الصحف .

لاهم لهم الا النفاش والحديث ، والجميع يرحب بهم ولا يسألون متى يأتون او متى يذهبون ، والكتب كثيرة لن يقرأ .

ويجد بافيل بينهم خير متعجب على الانقبسات الى موهبته الشسوية ، ولكن القاريه لا يرى ذلك البيت العجيب سكانه الذين يتسعون بالنفاعة العقليه كما يؤكد بافيل ، لان ايليا لا يذهب اليهم امدا ، فالحفلة لا تنموه وهو يفتن الى يذهبون دعوة يفسخون منه ، فقد امتد الوقت بينه وبين الغناء يوما فافهمته انها لا تعجب التجار ، واتهم طبقة فطيلة لا يحسبون على كبح العامل بدون ان يلغوا ما هم يعمل منتج كما سبق ان سخرت من صورة يمتز بها ويطلقها في حجرته « لاؤلفها سوفى ! »

ويتور ايليا ويتردها واخاها من دكانه كما يطرد بافيل ويذهبون جميعا ويظفونهم وحيدا وثيبا فثيبا يفلت زمام البطل ولا يعود يجد لحياه معنى ، فيهمل الدكان ويتسكع فى الشوارع واذا حشيتة سريته تار في وجهها او احتفتها وقلبا في البدكان ومعها واقف بالباب حتى تفلت منه المرأة وهى جري في فهم مولده .

وتنثر احدى الصحف قصيدة لبافيل مهداة الى سسونيا يقول فيها الشاعر :

الان عسرفت طيرتى
اليوم عسرفت عسوى

وفي نفس الصحيفة يظهر تاريخ محاكمة فيرا

ويذهب ايليا الى المحكمة ، ويلعب بافيل داخلا في صحنه سونيا ، ويحبه بافيل من بعيد اما سونيا فلا تلتفت اليه ، ويجلس اما بجانب عدد من الكثردين الذين يفسخون جلسات للمحكمة بانتظام هريا من الصنعة في الخارج ، وقد اصبحوا جبراء في هذا الموضوع ، ويسمع تعليقاتهم على الحكامات المأذرة مما يظن ايليا ان ليس المهم ان تكون بريئا او ملثما ، بل ان تسجن المظاع وانه اقول الشهود !

ويرى ايليا بروخا السارق الذى كاد يقتل ابنة من المهرب ، يراه جالسا في صفوف المحلفين كما يرى صديقين من اصداقها يتروخا في نفس الوضع وهو يعرف عنهما القسوة وفلة الامانة ، وقد قتل احدهما فاعلا من عماله وان اثبت فيها بعد ان الحادث كان قساة وقرا .

ويتعرف في النفاش فهو يسكن قبالة دكانه وهو عجوز طيب له اخت في سن الزواج ، ولا ينقطع الصليب والغناء في بيته الا بعد منتصف الليل ، ويقول له احد الكثردين يظن ان النفاش عجب من ان يجلس مثل اولئك الرجال في مقاصد المحلفين :

— انها قصة ! ان المدالة هنا مهزلة من النسبوع المحفوف بالعارس ، فلوو البظرن الملية يبعدون وباشة ذعنة في تصبح البزول الشريفة للجرائمين ، اثنى اثنى جرما كبيرا من وقتي في المحكمة ولكنني حتى اليوم لم ار الجرمي يعاكمون شيئا اما اذا حاكم ذوو البيوتن الملية واحدا منهم فيدافسهم الجلسع ، كى يملوه الا يشتبك كل فرد وان يترك لهم بعضا مما يابعد !

ولرفض فيرا دفاع الحامي الذى وكلته منها سونيا ترفضه لانه كان يود دفع المحكمة الى الخوض في الاسباب التي دعت القضاة الى السرفة كماهي تعصم بكبرياتها وتعتبر الحكمة والمخلفين انها سلكت ذلك الطريق لانها كانت تريد ان تصبح من الانقبسيات وبسرعة !

ولكن شنان بين العلم وبين تحفيقه ، فبعد اسابيع قليلة يلقى ايليا على حقيقة لم تخطر له ببال ، فهو اسير خلف البتة ، لا يستطيع فككا ، فهو لا يجرؤ على ترك دكانه والذهاب الى اى مكان خوفا من المصوص ، وعليه ان يفتح الدكان مبكرا حتى لا يهجره الزبائن ، وحتى في الكساء بعد ان يفرغ من عمسكه ويقل الدكان اللعين لا يجرؤ على الذهاب الى اى مكان خوفا من ان يهاجمه المصوص في الليل ، ويحقن الى الام التي كان يلدغ فيها القمينة حاملا مستودعه على صدره ، نعم كان يحمل زينه ولكنه كان يتعرق بخرية ، اذا لعب ولج حانة يشرب قدحا من النبيذ او فنجانا من الشاي وينصت الى حديث التبارين كما يتسكع له ان شركته قد خدمته واستقلت حرفة الى تحقيق حلمه فافرضت عليه شروطا جائرة ، مع انه ساهم بالثر من نصف رأس المال (من مال القراي القتل) والرامة تعمر كل بفسمة ايام فتنشئ على البشاعة وتراجع دفاتر الحسابات بدقة فلا تلونها فائنة ، كل هذا مع انها شبيته ، وتنتز هذه المصلافة بينهما ويحرب كل منهما بهذا الفخور ، وبعد شهر يقرر حماس ايليا للدكان ويزداد شمسوره بالتقريب والباس ويذهب لزيارة صديقه القديم فيراه هو ايضا اسيرا وراء البياض يتفقد النفوذ من الزبائن ويدهما في الدرج بسرعة وحلق ولكن وجهه اصفر ، ويغناه قد انطأ برتوقا ، فقد اطلق بتروخا في كسر مقاومة ابنة بالفرص وسود الغائلة ، واذا انقضى الوقت للامر الواقع اخيرا وهو يعلم ان نهايته قريبة ، فهو مصدور ينحدر سرعيا الى نهايته ، ولم يعد يجد وقتا لكتبه ولا لخاله ، وها هو يقضى يومه وجل حساله في العناية التي يكرها ويكره ضجيجها ، وفسد تزوج الاب من معلنة قواعد وجعل ابنها الطالب الجامعي (!) ورثته لا يدع لاحد جوري مجالا للشك فيما يمكن ان تكون عليه شخصية هذا الجامعي الذى سيرث العان والبيت الضخم وما اكتنز بتروخا وما سرى من مال ، فهو يثر مع ياكوف في كتاب اثير منه الشكاف ، فيقتنيه منه المصفا لانه « كتاب تار سببهم في السوق بثمان باعق ! »

ونرى ان بافيل هو الطيق الوحيد بين الاصداق الثلاثة ، ولكن الشاشي اسير الظفر والجوع والسفل ، واكثره البذخ الذى اصابه من طريق فيرا واسير حيلة للسلعة ووضعا المخزية وهو يجبرها على ترك مهنتها ، ولكنها بعد ايام او اسابيع من الجوع والبرد تار هاربة ، وهو يهرب القرفاة محتا منها وهى خير سكين اتوى ان يذهبها ، ثم ياتيته حلة انه قد قبض عليها بتمه السرفة ، سرفت حافلة نقود من ناجر من زبائنها وبضبه الندم والباس فهذه الفتاة لايد سرفت من أجله هو .

وتدخل حياة ايليا وبافيل في هذه الفترة فتاة من نوع جديد ، هي سونيا شقيقة الصبي الذى يعمل في دكان ايليا ، وهى تاتى احيانا لزيارة اخيها في ملابس قديمة ولكنها دائما تحمل رديئة من الكتب وتحدث مضموم اخيها بكبرياء وتعطف ، ويشرى ايليا انها تنحتره وانها متفلة متعالية على فقرها ، ويمرور الوقت يحاول التزبب اليها اذ يبدو له ان هذه الفتاة ذات الاعوام التسعة عشر لايد تفهم من الحياة ما لا يفهمه هو ، ويوم لتجا اليه عاشا هريا من زوجا للمرة الرابعة تساعدها سونيا وتاخذها الى بسبب يثبت حالتها وما في جسمها من آثار القرب والتعذيب ثم تزويها في بيتها ، كما تساهم بافيل بتوكيل معام من اصداقها للدفاع عن فيرا ، ويغهم القاريه ان هذه الفتاة من الانقبستيا التقدمية التي كانت تكون متصرا عاما بين المثقفين الروس في مطلع القرن ، ويسقط عنها تحفظها في محاولاتها المصادقة لامة اصداق ايليا ويصبح بافيل فيضا كثير التزول على بيتها ، وهو يحدث ايليا من هذا البيت العجيب فبابه مفتوح للواردين من كل صنف ، والاهل والجارحون من طبقة واعضاء ومحاوسن

وعندما يسأله البعض عن مهنتها يرى إليها بريق الشهوة يلعب في عيون بنورها ويغريه من الحلقين ويتوق لأن يهب فيه صارخا « يا كلب ! فم تكثر ! » وينظر اليها بإفيل الجالس إلى جانب سونيا ويسأل نفسه سافرا « لماذا لا يقوم وبشير الحكمة أن الفتاة سرت من أجله ! » وتراوده نفسه أن يهب والفتاة ويترقب بجرمته ولكنه ينفذ أن المسألة لن تصدو بالتسبية لهم مجرد قضية أخرى تثبت على ورق ولهم من مكتب كتب ومن مرحلة إلى مرحلة .

وترفع الجلسة ويهيم إليها على وجهه في الخرافات وقد أفلت زمامه تماما بعد أن رأى عينيه لأول مرة ، مهزلة الحكيم والقصص وفي نواوله يجد نفسه وجها لوجه أمام قبر الرابي ويقرأ اسمه وتاريخ وفاته ، وتاريخ وفاة زوجته الأولى الخ .. وكان القبر يمثل جرمته مجسمة .

وفي المساء يذكر أن شركته وزوجها قد دعوا إلى حفلة عيد ميلادها في تلك الليلة ، ويذهب إلى الحفلة كالسكران وهو لم يلبس طعنا في يومه ولكنه يبع لافتات الصافية ، وهناك يرى غيبوب كيريك وزوجته من الوافدين الصغار « الحنترين » رؤساء الزوج السابقين في البوليس ، وكية الضام يوسعهم بعدئذ عن المحاكمة ويتبرأه بالطلعين ، وكلما لاحظ الإحراج على وجه كيريك وزوجته نادى في فيه ، ثم بعدئذ بما يعرف عن شعائهم ويوجه حديثه إلى كيريك قائلا : هل تشرب معي نخب مشيتي وزوجتك ! كل سنة وهي طيبة !

وكلما رأى الارتباك على وجوه الحاضرين كلما كشف عما يعرف من أسرارهم ، وقد هم بعضهم بالانصراف فيسخدم بصمغ الشريطي ، ثم فاجأهم ملاحظة الأخيرة إذ أعترف ضاحكا بأنه قاتل الرابي وأن المال الذي ساهم به في الجدار هو مال القاتيل المروق ، ووقع الجميع في مأزق ، مأزق العقالي التي أفلتت بينهم وفتت على أمكالية تاليفهم فيما يفسد ، ومأزق هذا الجنون الذي يهددهم ويعيشهم في حجرة الاحتفال وقد يلقي عليهم جميعا ، وفي النهاية يفلت أحدهم من حصاره ويأتي بالشرطة .

ويستكتب ضابط البوليس إليها أضرافا بجريته فيكتبه الشاب ويوقعه بلا مبالاة لم يتقدم البوليس إلى الطريق واللبل لمظم والاسباب ضيق على المدينة .

وفي الطريق تلتاب إليها زوجة مجنونة فيمدو هاربا ، وبطارده البوليس والأهلون ، وهو متدفع كاسهم لا يلوى على شيء .

وصاح بأعلى صوته « هيا الحقولي ! » وخفف رأسه وهو يسرع خلفه ، وقام أمامه جدار مرادي من الحجر ، وسمنت في الظلام شربة كتكر الوج على المنطردة ، شربة واحدة مكتومة لم ساد السكون .

وجرى شبحان مظلمان إلى الحائط وانحيا للحلقة على الشبح الثالث الملقى على الأرض ، وجاء قوم آخرون يجرون ، وصباح ووقع أقدام وصفارة مدفوية .

.. هل مات ؟ قالها الشرطي وهو يلهث ..

وأدخل الآخر ثيابا وجلس الترقصا وتحت قدميه رأى قبضة مضومة ترنبي بطنها .

— ان رأسه قد شح نصفين ،

— انظر ! مع !

وظهرت أشباح أحمرى فجأة في الظلمة ولهم الشرطي الراقص « المسكين » وفرد الآخر فامته ورسم علامة الصليب ثم ذل بصوت متعب مبهوح « على أي حال — الله يرحمه ! »

في حقبة التراث

البدع في فنون السحر

لأسامة بن منقذ

تقديم : الدكتور أحمد أحمد ردي

الدكتور عامر عبد الحميد

مراجعة : إبراهيم مصطفى

تقديم : السيد أحمد صقر

يقول أسامة بن منقذ في مقدمة كتابه : « هذا كتاب جمعت فيه ما تفرق في كتب العلماء المتقدمين الصنف في فنون السحر وذكر خمسة وعشرة دهر فتيمة الإبداع ولي فتيمة الإنعاش ، ومدى ونبذ عنه » كتاب البدع لأن الملت ، وكتاب الصافي الشخصي ، وكتاب « حجة » الحاضرة لمعالي ، وكتاب الصنف الشخصي ، وكتاب « حجة » البدع للمعالي ، وكتاب الصنف لأن ربي ، مخيف من ديك أحسن أروبا ، وذكرته عليه أحسن ما في »

ولست أريد مناقشة أسامة في هذا الإدعاء العربي فان ذلك يحتاج إلى المفاضة في القول وأسباب في البيان يفتق عنهما مجال هذا الباب الذي انشئ لغاية واحدة وهي بيان أوهام الحلقين وكشف أخطاء الناشرين .

ويقول المؤلفان : « انهما اعتادا على نسختين أحدهما صورة لنسخة مكتبة بلدية الإسكندرية المكتوبة في شعبان سنة ٧١١ هـ والثانية مجهزة التاريخ ، وكتبتا معطوفة بدار الكتب تحت رقمي « ١٠٦١ ز » و « م » بطلاة .

« وقد قابلنا بين النسختين لنخرج بالنص أقرب ما يكون من الصواب ، كما رجنا إلى دواوين الشعراء الذين ورد ذكرهم في الكتاب لنرى النص في هذه الموازين كلما أمكن ذلك والبتنا وجوه الخلاف — إن كانت — في أسفل الصفحة كما هو أصول النشر العلمي الصحيح .

وقد عرفنا كلما أمكن ذلك أيضا بأصعب النصوص متوخين في هذا جانب الوضوح كما شرعنا ما وجدناه في حاجة إلى الشرح من الكلمات اللغوية ليصبح قاري الكتاب مستفيها به عما سواه » .

ويستين من كلام المؤلف والمحقق أن عوامل النجاح في تحقيق الكتاب مكفولة لا ريب وآله سيسفر للناس سلبيما فويما لأن المؤلف قد عين مصادره التي نقل منها مادة كتابه ونصها — بعد الله — مطبوع قريب التناول والمحقق يعرفان أصول النشر العلمي الصحيح ، ويسيران وفق مقتضاياتها

فهنا قد رجعا الى دولين الشراء المذكورين في الكتاب وأبنا أوجه الخلاف بينهما وبينه وترجما لأصحاب النصوص بتراجم قوامها الإيجاز والوضوح ، وشرحا ما هو في حاجة الى التشرح من كلماته القوية ليستغنى قارئه عما سواه من كتب الأدب واللمعة والتاريخ ، ولكن النجاح في تحقيق الكتاب لم يكن إلا على نحو يسير فضيل وخرج الكتاب غير سليم ولا فويع .

وليس لذلك من علة إلا أن الناشرين فلا يغير ما عملا ، واقتن أن « أصول النشر العلمي الصحيح » كانت توجب عليهما أن يصتا للكتاب على الأقل فهرسا للقوائم والأعلام ، ولتكنهما أحرجاء مجردا من كل أنواع الفهارس !!

وهل من « أصول النشر العلمي الصحيح » أن يشرحا الكلمات المشهورة الدارجة على السنة العوام ويجهلا شرح الألفاظ الغريبة العريضة !!

لقد قالا في ص ٢٦٤ « الموحد : جمع وحل ، وهو ما يتبقى في الأرض من سيل »

و « النبي : الجمال لقوي في ٢٦٩ » الجبان : شدائشجاع وهو الذي يجيب من لقاء العدو ؛ وفي ص ٢٨٢ « الاستشفاء : العلاج من الداء ، والشفاه البر من السقم » ؛ وفي ص ٢٨٢ يشرحا كلمة « العائق » بقولهما : « العائق للنهي ، الستمام به » ؛

وترجا شرح « الطاء » في ١٨ « أسمر » في ١٩ « الربع » في ٢٢ « صنديد الصادي » في ٧١ « طرية » في ٩٥ « طيبتك الدوار » في ١٢٩ « كتية طومة » في ١٧٢ « الخشم » و « حنث » و « مخاييل » في ١٦١ و « لسنني السنا » و « موهو لقر » في ١٦٧ .

وهل من « أصول النشر العلمي الصحيح » أن يترجم الناشران لمدي بن الرخاء بأربع تراجم في ص ٥٦ ، ١٢٢ ، ١٧٢ ، ٢٩٤ ، والكلاد في كل مرة هو الكلام !!

ولسنديد الملك بترجم تراجم في ص ٢٠ « ٩٠ ، ٢٢٨ ، ١٤٠ وفي المرات الثلاث الأول يحرصان على قولهما : « وهو رقم السنة » ابن منقلد « وفي المرة الرابعة يصران على إقصاء الترجمة من « وفيات الأعيان » هكذا بدون تعيين ، وإن رجعا الى ترجمته في « وفيات الأعيان » ٨٧/٢ لافيا ابن حلكان يقول فيها : « وقد تقدم ذكر حبيده أسامة بن مرشد بن علي المذكور في حرف الهزلة »

ويؤيد ذلك ما قاله أسامة في لباب الآداب ٣٦٧ « وأحسن الشيخ أبو عبد الله بن الخياط الفيشقي في ذكر الكواكب في قصيدة منح بها جدي سيد الملك أبا الحسن علي بن منقلد ابن نصر بن منقلد الكنتاني رحمه الله »

وترجما لعبد الحسن الصوري بثلاث تراجم ٢٥ ، ٧٥ ، ١٩٤ وكذلك للصنوبري في ٣٩ ، ٩٧ ، ٢٢٢ .

وترجما للرأسي ترجمتين في ١٩ ، ٨٨ ، والشريف الرضي في ١٩ ، ٢٩ ، وعيايل في ١٩ ، ١٢٨ ، والأضي في ٢٢ ، ٥٤ ، وكثير مرة في ١٦٦ ، والثانية الجمدي في ٢٨ ، ٢١٧ ، وأبي فراس الحمداني في ٢٩ ، ١٤٠ ، وابن جويس في ٣١ ، ١٩٢ ، وزهير في ٣٦ ، ٥٢ ، والسري الرقاد في ٣٦ ، ٩٠ ، والعرجي في ٥٢ ، ٩٥ ، والآرجاني في ٦٦ ، ١٢٧ ، وعمر بن معدكرب في ٦٨ ، ١٦٠ ، وابن الرومي في ٦٩ ، ١٠٨ ، وسعيم في ٨٦ ، ٢١٧ ، وأبي التيسير في ١٢٩ ، ١٢٩ ، والثائرة في ١٣٦ ، ٢١٦ ، وقيس ابن الخثيم في ١٥١ ، ٢٣٠ ، وابن سنان الخفاجي في ١٧٠ ، ٢٠٠ ، وكشاجم في ١٨٤ ، ٢٢٠ ، وعلى بن الجهم في ٢٢٢ ، ٢٨٨ .

ومضى التراجم الأخرى عجيبه مريبة ، وإن أتقل بعضها بنصه وهسه ليعلم القارئ من أنهاها فحكم عليها بما شئنا فقد جاء في ص ٢٨ « وقال المنصور » وعليها رقم ٦ وفيها هشاشها « نأب خدام الدولة المباسية »

وفي ص ٤٨ « ولترشد » وقولها رقم ٢ وفيها هشاشها : « ٢٥ » الخليفة المباسي المشهور »

وفي ص ٤٢ « ومن الملقبات لطرفة » وقولها رقم ١ وفيها هشاشها رقم ١٨ « حر طرفة بن العبد المعروف بالتمس شاعر جاهلي له معلقة تروى سنة ٥٥٠ م »

وإن أجهل هذا المعروف للناشرين كل الجهل ، فطرفة هو طرفة والتمس هو التمس وفصحتها مع عمرو بن هند ملك الحيرة مشهورة ، وفيها يقول التمس مشيئرا الى مصرع طرفة :

من مبلغ الشراء من أخوهم خيرا فتصدت لهم ذاك الانس أودى الذيلعق الصحيفتها ونجا حذار حبيسه التمس

وفي ص ٧٤ يترجم الناشران للتمس بقولهما : « المتنبي شاعر حكيم مشهور توفي سنة ٣٥٤ هـ »

ونص ترجمة ابن الرومي في ص ٦٩ « من كبار شعراء القرن الثالث الهجري »

وبعض هاتيك التراجم لا تمت الى الترجمة له بسطة ومثالا ما جاء في ص ٧٤ « ابن النحاس :

مد الكلوس من الحب فان في وجه الحبيب مذمة تكفيه أمثالا في مقابله ولولها في وجته وطعها في فيه وعقل الناشران على « ابن النحاس بقولهما : « من لا يمد الزواج خلف مؤلفات كثيرة في اللغة والأدب » مات سنة ٣٢٨ هـ ترجمته في ابن حلكان ج ١ ص ٢٩ .

وترجمة ابن حلكان التي يشيران اليها في « ابن جعفر أحمد ابن محمد بن اسماعيل بن يونس الرازي النحس النحوي القصري وواضح أن « أبا جعفر النحاس » هذا ليس هو « ابن النحاس » الشاعر استشهد بشعره أسامة فلذلك هو إير نصر ابن النحاس الحسيني قال العماد في الفريدة ١٧٨/٢ « كان من المصنفين المعبرين المعاصرين لابن سنان الخفاجي ، قتل سنة ٣٥٤ هـ »

ومن ذلك ما جاء في ص ١٧٤ « وقال قيس بن ذريح :

أتزل أياهمن الحياصمفت بها زفرة تصادني وهي ما عبا ألا ليكي ليل لم تكن ليحادي . ولم ترني ليل ولم أدر ما عبا لم قال :

لقد خلدت الأضاح فحس ذونها بشيء من الدنيا وإن كان مقعنا أنزلنا بمس من الحياصمفت وقائي بها الفسخ إلى نظاما وفدا وضع الناشران رقم ١١ قيس بن ذريح لم علقا عليه بقولهما « هو سجنون ليلي »

وقد مزج الشاعران في ترجمة واحدة بين أرمية شعراء فقد جاء في ص ٦٤ « ابن هاني المغربي :

إذا أصبلدوا أودى وإن عجلوا وثى وإن عجلوا أمدى وإن عجلوا أولى

فليجسود ما أفسى وللمجد ما أبشى وللجسود ما أبشى ولله ما أفسى

وترجم الناشران لابن هاني بقولهما : « هو محمد بن إبراهيم ابن هاني أبو القاسم المغربي من شعراء الطغاة المظالمين توفي سنة ٣٨٦ هـ »

وهذا خطأ فان ابن هاني الذي أشته له أسامة ليس هو الذي ترجم له صاحب النجوم الزاهرة تلك الترجمة التي نقلها الناشران . فهذا متاخر ، وإنما أراد به شاعر العز الذي ترجم له صاحب النجوم الزاهرة في ج ٤ ص ٦٧ في حوادث سنة ٣٦٢ هـ قال :

« وفيها تروى محمد بن هاني أبو القاسم وقيل أبو الحسن الأزدي القنطاري الشاعر المشهور وكان أبوه هاني من قري المدينة بالبرقية وكان شاعرا أدبيا ، كان مأمرا في الإبد حافظا لأشعار العرب وأخبارهم ... وقصته طويلة إلى أن قتل ببرقة في موده إلى المغرب من مصر بعد أن مدح الممل الميمية يقرر المذائح ... وكان موته في شهر رجب »

ومحمد بن هانيه اثأثر ينسب إلى هذا ، قال العماد في ترجمة ٢٤٨/١ - ٢٨١ من شعراء مصر : « هو أبو عبد الله محمد بن إبراهيم بن مفضل الأزدي الأندلسي موفيه سنة ٢٨١ من الهجرة النبوية » وأما إيراد هانسا وينسب إلى ابن هانيه العربي الأندلسي كان في العصر الأترب وهو معروف بالنظم المذهب ، وتوفي في أيام الصالح بن زريق قبل سنة ستين على ما سمعته من العربيين .

وقد ورد البيتان في ديوان ابن هانيه ص ٢٤٨ وفيه : « دوان مجبوا » اراى : « فلنعمد ما أبقي وللجود ما أقتى » . وجاء في ص ١٢٥ « الحسن بن هانيه العربي : وقالوا : مراد ليس للموت مدفع : فقلت : ولانحرز اذ مات مدفع وله ايها :

حقيق حقيق وجدك السلو فقلت لى محال محال ول هانسا الصلصة : « سبق التصريف به »

وهذا خفا فأن « الحسن بن هانيه » هذا هو أبو ترأس ، و « العربي » في آخره خطأ محض ، وقد عفا لال الأوزجون إنما قيل له « القريبي » ليجل عن ابن هانسه المشهور بابي ترأس . وجاء في ص ٢٢١ : « وقال ابن القريبي :

حتى اذا ما اراد الله يسعدني رايته فزيت الناس في رحل ولستمن سطحه الردى على حطر حادمت من مفره الحى على اربل اذا سطا بادرته عام مصارعها كانها تنقلى الارض بالقبيل وقلى النشارن هلى « ابن القريبي » بقولهمسا « سبت ترجمته .

وهذا خطأ فلم تسبق ترجمته لانه ليس المراد به « ابن هانيه القريبي » وإنما المراد به « الوزير القريبي » فأنزل هانسه الابيات كما في معاهد التنصيص ٨٢/٤ وهو أبو القاسم : « الحسين بن على (٣٧٠ - ٤١٨ هـ) مؤلف كتاب « مختصر اصلاح التلقى وأدب الخواص » ترجمه في ابن خلكان ٢٤٨/١ - ٢٢٢ ، معجم الأدباء لياقوت طبعه هندية ٦٠/٤ ودية الأثر .

ويبدو أن النashرين قد ضلوا ذمرا إنما تصحيح « أصول النثر العلمى الصحيح » من الرجوع إلى المادون والآيات أوجه الخلاف بينها وبين آيات الكتاب ، ومن الشواهد على ذلك ما جاء في ص ١١٢ : « لغير الدبلى :

يا منزل لمب الزمان به وبكى الحمام به كما فى كنا تصوج مسلمين به فاليوم سلمنا وما جئنا أن نزار دارك من مرابضة حيا وان هو لم يور حنا ولو رجعا إلى ديوانه ٦٩/٤ لأغنيا رواية الشطر الأول « حلل نكر بعد مرنة » ولوجدا بعد البيت الثانى هذا البيت الذى ينتمى العنى :

الفتنرين وأنته فاصية صبا رمى لك رمية الأدنى ومنها ص ٢٢ : « وقال الأثرى :

رواية أن الشيب جأ نيه البشانة والبشانة رواية الديوان ص ١١٢ « وارت « أى العبيبة التى يقول عنها قبله :

وتتبع أحيانا قطع ثم فتركه الجفراء تبيتك ثم لم تترك على التجميل والوقاره وما بها الا تكبيون من الثواب على يساره الا هبواك ذ راب من دونهمسا بابا وداره ثم بيت الشاهد :

ولى ص ٥٤ « الأثرى : « كتاباح مخره يزما ليلهمسا قلم بشرها وأوى قرنه الومل

ورواية الديوان « يوما ليلهمسا » ول فى ص ٦٢ قول العباس بن الجاحظ :

وصالكم هجر وجبكم قلى وصالكم قلم وسلكم حرب ورواية الديوان ص ١٩ « وصالكم صرح وجبكم قلى ...

ومظكم صد »

ولى ص ٢٢٩ « لشور القليه :

قدلبانوصوا الحياه فاسفروا فى الوت الف لصيله لا تعرف مها امان لقائه يلتصاته وقرى كل مباشر لا يسمع نمله العباس بن الجاحظ الى القول فقال :

يكى اتقى على الحياه وقد اخنى دعوى شوالى الى اجلى اموت من قبل ان يفترى الد هر قانى منبهه على وحل والذى ل ديوانه ص ٢١٧ :

أبكر ل الازم لا جرحمسا من اجلى لست سائفا اجلى لكن حذارا من أن يفكر الد هر ذابى منه على وجعل ولى ص ٩٢ من شعر الرضى :

ولقد مررت على ديارهم وظلوهسا بيد البلى نوب فولمت حتى عسج من نصب لفسوى ولج يميللى الركبا ولعلمت هينى فمسد خفت على الديار لملت اعصاب واللى ل ديوانه ١٤٥/١ « حتى فجع من لفى » « فسد خلب عتيا الطول » وكان خليفا للنashرين أن يصيرا نفسيهما على مراجعة تنصوص الكتاب فى الكسب الى بدل منها المؤلف وأن يخذلها بشى من الزيت والآنسة ليستنى لهمسا اصلاح الغلل الواقع فيها وعموم الموح منها ، ولكتهما جنحا الى اليونى واترا الواحة .

ولذلك : خرج الكتاب وفيه هيد من الإزعام التى نستصحي على الإفهام ، ولطالما قلبت حياها عمل الراى وادبر الفكر لاسلمعه حقيقتها ونهتدى الى صوابها فكانت تسلس حينسا وتشمس آيالا ، وكبر قلى ، أن النashرين لم يعلها بعضى تلك التنصوص ، على لم يعدلوا الى ذلك اللهم سبلا ، وإن نلوا من قولنا هذا أو اربانا به ، فليقر معنا هذا النعى :

قال اسامه بن زاب الحاحله ص ١٧٢ « ما يشبه هذا - وهو من الباب معنه - قول كثير :

على ابن أبى العاصى دلاس حصينة

أجاد السدى تسجها واذالها فقال له لى لا لى لى كما قلت فى سليمان بن عبد الملك : نادا « لغيره كيبلا طمرة شهابه يخشى ابداللور اربانا كسب القدر لم لاس حرة باسيف تعرب معلما ابطالها

ال : « لى » وكتنه لالرمى ووصفتك بالرمى .

قال : كلا ، ولكلك وصمه بالانعام ووصفتى بالعبى :

وقد على النashرين على بيت كثير بقولهمسا : ابن أبى العاصى :

يخنى عبد الملك بن مروان « !!!

ما هذا ؟ ماذا القول ؟ . لست ادرى ، أن القلم لا يجرى !

اجن عبد الملك حتى يقول لكثير : لم لم نل فى مدحى كسا

قلت فى مدح سليمان بن عبد الملك ؟ لم .. ليس عبد الملك هو والد سليمان بن عبد الملك ؟

وهل كان عبد الملك بن الجول بالشعر الى حد يجعله ينسب شعر الأثرى المشهور الى مخاطبه ومعاشره كثير فزة ، وهل

كان كثير يقبل ذلك منه ؟ لم ما الذى ألهم سليمان بن عبد الملك فى هذه القصه ؟ أن هذه القصه شائعة فى كتب الأدب ، فقد وردت مثلا فى جيفات شعراء لابن سلام ص ٥٨

وامالى الرضى ٢٧٨/١ ولقد الشعر ٢٢ وأوردها الرزبانى فى الكوشج ص ١٤٥ بسنده :

« من محمد بن سلام قال - قال يزنسى : أشهد كثير عبد الملك مدحته التى يقول فيها :

على ابن أبى العاصى دلاس حصينة

أجاد السدى سردها واذالهمسا

يزود ضعيف القوم حصل قترها ويستصاع القوم الاسم احتسائها

فقال عبد الملك : قول الأثرى لقيس بن معدكرب احب الى من فرك اذ تقول . وقال ابن أبى حنيفة فى حديثه : ألا قلت

كما قال الأثرى :

واذا تجد كتيبة طمرة حراسه يخشى المالدون لندلها

كتت لجمه كتيبة طمرة بالسيف تعرب معلما ابطالها

١١١

قوله: يا أيها المؤمن وصف الاعشى صاحبه بالخير والحق والتفكير ، ووصفك بالحزم والعزم . فإرشاء . قال المرتضى : رأيت أهل المسم بالشعر يفسدون قول الاعشى في هذا المعنى على قول كثير ، لأن الأيالة أحسن منهم في الاختصار على الأمر الوسط والاعشى بالغ فيوصف الشجاعة حتى جعل الشجاعة عند الأقدام يثير حجة على أنه وإن كان ليس الجبة أولى بالحزم وأحق بالصواب ففي وصف الاعشى دليل على أنه في شدة شجاعة صاحبه ، لا أن الصواب له ولا لغيره إلا ليس الجبة . وقول كثير يقرر من الوصف .

وليفرأ الناشران - أيضا - هذا النص الوارد في ص ١٨٨ ومنه قول الراي :

أدا لم تكن رسلا تعود عليهم مرينا لهم بالتوشح التقوي
أحده الشيخ أبو محمد بن سعيد فقال :

أب اخلقت للشيف أخلافها ردت عليها بالعراقيب
ولقد حسب الناشران أنها لمعها بيت الراي ضمنا قلنا

عليه بقولهما « مرى الثالثة يبريه : مسح شرعيا . ومرى أخرى : استخرجه . والتوشح أثار »

وإني أقول لهما أن هذا النص بهذا الرسم مستطابق المعنى بل لا معنى له أصلا لأنه فاسد الجني وما إلى الفساد من قبل الراي والشيخ لأنه أراخ لا محالة إلى معنى صوري كريم تلاوه فحول الشعراء . ولكن أين هو هذا المعنى ؟

وصواب بيت الراي :
أذا لم يكن وصل يعود عليهم مرينا لهم بالتوشح التقوي

ويروى : « مرينا لهم » والروسل : الذين . والتوشح : شجر الأرز والتقوي : الذي فيه العوب وهي الآثار وأحده

فويه ويريد تلك الآثار التي تحدث في الفداخ من كثرة ما يشرط بها . بقول الشاعر : إذا لم يكن لنا لبن عرضا على الأسل

بالفداخ المتخوة من التوشح فخرناها .
ثم قال الراي يعقب هذا البيت :

سكنة كاليب شان متنها منوال الحنفي خولها أو معتق
بقايا الدر حتى يعود عليهم مراني سهاق فيقشعركركب

يعني بالركوبة الفداخ الصغيرة التي تشبه البسكي في لينها . وشان متوها متون المعنى لكثرة ما يغير بها ومن أجيب

ذلك يأخذ كفا من حصي فيدرك الفداخ به حتى ينشتر لم يلبسه بعد . ومعظم : عليه علامة . ومعقب : عليه عقب . والروالي :

جمع عزاء . وهي في الأصل : مصب الماء من الرواية والقرية ، ثم يقال للسحابة إذا انهمرت بالمطر الكثير المنطق الذي كانه

خرج من فيه مؤذاة . والافتناس : العماية والظلمة . يقول : مرينا لهم بالتوشح ما نفي من استمة الأبل يريد أنهم ينهرون

الأبل فيكون نهرها مكان مرى اللبن إلى أن يطفروا بنوه كوكب ليأتيهم الغصبي .

وصواب بيت الشيخ أبي محمد بن سعيد هو :
أن اخلقت للشيف أخلافها فوت على الشيف العراقيب

وفي هذا المعنى يقول الفرزدق :
مرينا لهم بالقمص من قمصع الكبرى

إذا التبول لم تزد لهم نصيبا

وله أيضا :
ولقد علمت أن انشري لأين غلاب

ذواها إذا لم يقر غصيمها ديورها

ويقول الاخطي :
إذا لم تكد ألبانها من لحومها

حنينا لها منها بأبائنا دما

وليفرأ معنا الناشران ما جاء في ص ٢٩ . ومثل قوله :
إني سترحل بالمشق فستأدي حتى تحلل على بني وركاء

دحج لهم يتوارون بيها ولا لهم بطول يقسمها
حلج في النادى إذا ما جئهم جهاد يرم عجاياة ولقواء

ولست أرا في أيهما لم يلهما البيت الثاني على نحو من الاتحاد ، وهل ترك التحريف فيه معنى يستبين لدى عين ؟ ومن عيب أن تصحح هذا التحريف ميسور للناشرين لو عرفاه وطبأه ، أنه ينادى على نفسه في صفحة ٢٨١ من ديوان زهير قائلا :

سرح لهم يتوارون لتساها رهن لأولهم بطول يقاء

وليفرأ الناشران في هذا الشعر الذي ورد في ص ٩٧ غير منسوب :

تورد حمي إذ جسرى ومداستي
فمن مثل ما في الكاس عيناك تشرب

فأقسم ما أدري أبا الغميسر أسبيلت
جفوني أم من عيسسولي أنا اشرب

ليعلمنا أيهما مرا على معنى فاسد مرور الكرام . كما كان يقال - وأي فساد أكثر من أن تكون العينان في حالة اليكاه شاربتين

لمعومهما ، ولست أدري ما هو ذلك المعنى الذي تشرب منه العينان في حالة اليكاه ؟

وإن كنت أدري أن الصواب الذي يتبادر إلى الأذهان هو :
فمن مثل ما في الكاس عيناك تسكب . والبيتان لأبي أسحاق

الصابي كما في نسخة الدهر ٢٥٧/٢ .

ومن أمثلة التصويص المختلفة التي لكده الدهن وتلفي الفكر
وتنزل أبلغ الدلالة على أن الناشرين لم يبدلوا أي جهد في محاولة

استنباط معناها أو تبين فصولها ما جاء في باب « الرشافة والجهامة » ص ١٦١ قال أسامة :

« أما الجهامة فهي الكلمات القبيحة في السمع مثل قول الشنري :

أو الضمر البعوت حنحتديره مغايط إرسام سام المبيبل
فلا خلاف في سبابة هذه اللفاظ أن عرفت على صاحب

لوق سليم وإن كانت صحيحة المعاني .

لم يقل الناشران على هذا البيت بشيء مطلقا وكانهما قد

اكتفيا بقول أسامة أنها صحيحة المعاني أو لعلهما قد رأيا
أن اللفظة سهلة وفي معناها واضح لا يلتزم التقرير إلى شرحه

كما يقتضي في شرح « النبر » و « الجين » منها ؟

وكان من الممكن للناشرين الفاضلين أن يرجعوا إلى لامية

العرب المشهورة عذام أسامة قد أوردوها إلى البيت للشنري

الذي أعرفنا أن البيت معروف تعريفا شنيعا ، وإن صوابه :

أو الضمر البعوت حنحتديره مغايط إرسام سام المبيبل

ولعلهما ما استعصى عليهما من معناه ، بل من قراءة اللفظة

ومعناها .

والضمر : وليس التعل . والبعوت : الذي البعث في السير

أي أسرع ووقع في اللسان ٢/٨ . بولاق البعوت « وهوو

تعريف « حنحت » أي حنى وطبق منه الانزعاج « النبر :

جماعة التعل « المعاضى : التناور وهي عيدان مستطال الفصل

لرذان : أقرن من : سام : مرتفع عال : ممسل : طالب فصل .

وفي اللسان إرسام شار عسل . أراد بالشار : الشنار

فقلبه « راجع ذيل الألفي لأبي علي القالي ص ٢٠٤ . أعجب

المصنف في شرح لامية العرب للزمخشري ص ٦٦ .

وجاء في ص ٢١٨ « وقال التخل :

قد أركل الترن مصلورا أتماله كانه من مدام شارب لمل

مع النابتة اللباني »

ولكن التخل هنا خطأ صوابه « التخل الهذلي » كما في

اقتسام الهذليين ص ٢٤ القسم الثاني ، « مصلورا أتماله »

خطأ وصواب البيت :

التراك القرن مضمرا أنمله ...

وجاء في اللسان ١٨/٦ وقوله « مصلورا أتماله » يريد أنه

تُرف دمه فاصفرت أتماله .

وجاء في باب « الإزدواج » ص ١١٢ : « وسه :
سليم الشظا غيل الشوي مدمج العري »

به حجرات مشرقات على الفسيفساء
وضع الناشران على طرفيها أربعة أرقام على كلمات هذا
البيت ثم وضعاً شروح تلك الكلمات في أربعة مسطوح وكن
من الواجب جمع تلك الشروح في رقم واحد لتلا يكبر حجم
الكتاب : « وجمع تلك الأرقام :

« الشظا : مضم بالركبة أو بالبرقع أو عصب صمير
والشوي : اليدان والرجلان والأطراف وجمع الرأس »
وقد تركه الناشران شرح كلمة « الحجرات » ولكنهما ضبطاها
بضم الحاء والجيم :

ثم قال في تطبيقها على كلمة « المال » : « كذا وروى ولمبا
محرلة من الغيل وهو الشجر الكثيف المتلف والأجمة » !
ولو رجع الناشران إلى ص ٢٧٥ من كتاب الصانعين وهو
المصمر الذي نغل منه أسامة لالتيا البيت صحيحاً « لمجيبات
مشرقات على المال » ولمرأنا أن البيت لامرأة القيس وهو ثابت
في ديوانه ص ٢٦ وهو له في أمثلة القرآن للباسطاني ١٢٤
والعالي الكبير لابن قتيبة ١٥١/١ وروايتهم :

سليم الشظا غيل الشوي شنج النسا
له حجبات مشرقات على الفسيفساء
الشظا : عظيم صغير في يد الفرس ، فلذا محرك قيل : نقل
الفرس .

والشوي : القوام ، والنسا : عرق ، ووصفه بالتشنج لأنه
أصلب له ، والحجبات : رموش الأرواة ، وقوله « على المال »
يريد العائل وهو عرق عن يمين أصل الذنب ويساره ، والمضى
أنه مشرف الكفل فصحيابه مشرفة لأصعاليه بالكفل
وقى ص ١٦٥ قال أسامة في باب المظالفة وهي الخروج عن
مذهب الشريعة : « وسه قول ابن قيس لأبي دهبيل الجمحي :
تجمل الله واليولوج والسه - لك صلاة لها على الكافور
ومعلوم أن الأربع على تبح والصغير يمسها له نبطاً . ويعني
هذا الطبيب لطاب والنجيم ، وأتساءل الجس/شيلور لثريه
القيس :

الم ترياى كلما جئت طارفاً وحدت لكشاً وإن لم تظف ٢
ولست أدري كيف من الناشران على « قول ابن قيس لأبي
دهبيل الجمحي » دون أن يلفتا إلى الفساد الواضح فيه فمن
ابن قيس هذا الذي قال هذا الشعر لأبي دهبيل الجمحي ؟
قد يكون من الممكن قتلا أن يكون المراد به معاصره : عبد الله
ابن قيس الرقيات ، ولكن ذلك محال ! استعانة صحة قوله :
« صلاة لها على الكافور » وصاب النصى : « وعش قول ابن
دهبيل الجمحي ..

على الكافور
وقد اضطرت كلمة علماء الأدب قديما في نسبة القصيدة
التي منها هذا البيت فتسبها بعضهم لأبي دهبيل الجمحي
وتسبها البعض الآخر إلى عبد الرحمن بن حسان ، والشرب
أو الفرج الأسطواني فرواها في ١٦١/٦ بولاق لأبي دهبيل
ورواها في ١٤٩/١٣ لعبد الرحمن بن حسان ، والذي رجحه
ابن بزي ، والبغدادى في الخزانة أن الشعر لأبي دهبيل .
وبروي : « تجمل الله والأثره واليك »

والأثره : العود الذي ينثر به . راجع الكامل للبهرود
٢٥٥/١ ، ذيل الأمالي ١٨٨ ، خزائن الأدب ٢٨٠/٣
وهناك خطأ كبير وقع في أصل الكتاب وفغل من تصويبه
الناشران بعد قال أسامة في باب البيت ص ١٧٧ : « و
يصلح الشاعر شيئا من بين أشياء من غير قلقة في ذلك . -
دول الباشعة :

فانك كالليل الذي هو مدركي وانجلت لى المئاني بكوابع
عاب النقاد أخصامه الليل دوى النهار ، وقافوا - إن الليل
والنهار في هذا سواء .

وبعد عطف أسعد الذي عابوا ذلك - وذلك أن الأمر إذا كان
محبلا لمصر أحسن حدثت الذي عابته والأرجح ، ومنهم
أن هذا الشعر في حال الحوف ، والليل بحال الحوف أولى ،
لأنه يشبه الأسعد والأجتماع ، فرأى الأمراس عن هذا البيت
وسار مل برل القزى :

وسه ليلود الوجش عنا كأنها قتيلا لم يعلم لالالباس مصرها
سحالي من المأثور بيتي وبينها وتلنى على السابري الضلعا
أد أحدها حرة الروح أمكنت بمكب مقدم على الروح أروها
لا أحصل الأولى أن يكون الحديث والسيف ، كان حمله
على السيف أولى لأن الحال حال حوف ، بديل قوله : حرة
الروح ، ولأنه أراد اللمعة مها يرمسه السيف بينهما :

وموضع الخطأ المجيب في « مثل مول امرئ » ولي ترجمة
الناشرين لهذا الفزى الزعم بأنه « هو أبو اسحاق إبراهيم
ابن عثمان العمري الخراساني » كان يصرب به المثل في جوده
شعره وطرافة نظمه ، وله ديوان متوسط الحجم بدار الكتب ،
وقد أصل بكثير من الأمراء ومدحهم كأبي عبد الله مكرم ،
وتشاعش البزبي ، وفيات الدولة من أميان فارس ، وتوفى
سنة ٤٥٤ - طيبت الإبداء ٤٦٢ .

ولست أدري كيف ضل عن الأساطين علم نسبة هذه
الآيات المشهورة إلى أشهر شعراء العربية فاطبة ، ألا وهو
امرؤ القيس !!

أن كل من شذا شيئا من الأدب العربي يعرف أن هذه
الآيات من واتها نلى في شهرتها « لقا نيك » ووردت له في
عشراب الكتب المؤلفة قبل ميلاد أبي اسحاق الفزى بمدريد
من القرون ، وما كان أسامة بن منعد ليصل هذا الفسيفساء
التي في نسبه الآيات إلى الفزى ، ولكن الأساطين قد ضلأ
عن ذلك الحرف الساذج الذي قلب « السكتدى » إلى
« الفزى » !

فليرجع الناشران إلى ديوان امرؤ القيس ص ٢١٢
وليردوا كما ورد في المتن منذ كان امرؤ القيس إلى ههنا
الأون :

إذا أحدهنزة الزوج أمكنت بمكب مقدم على البولاروا
وجاء في صفحة ١٦٠ في باب « النادر والبارد » :

« وذكر في كتاب الصانعين أن من البارود قول بعض العرب:
ألا جيسدا همد وارمس يوا همد
وهندس أى من دونها البأى وانهد

ولعمري بن الطيب :

يحبلى أترجة نضج العوير بها كان تطياها في الإنف مضموم
وقد ترجم الناشران لعبد بن الطيب على أنه قال البيت
ولو قد كلفا نفسيهما مراجعة الصانعين لعلما أن البيت فيه
لمتعة بن حمة العروف بملقمة الفعل ، وهو له في ديوانه
ص ٨ والوضح ٩١ وبيد الشعر ١٠٥

ومن أروام الناشران ما جاء في باب « الطيرى » ص ٧٢
آخر :

اليك طوى عرشى البسطة جامع
تصان الضحايا أن يروح لها القمر
كتب وعزى والظلمار ومصارى
لانة أشجاء كسما اجتمع النثر
ومشر آمالي نملك حسو السورى
ودار من الدنيا ويوم حسو الدهر

قال الناشران في التعليق على البيت الثاني : « يلاحظ أن
المذكور في البيت أربعة أشياء لا ثلاثة - والذي في القاموس
السرعة كزيان ييسها قدم شبر وفيها لطح يباس كأنه قطعة
سحق » !

وملاحظتهما على أن المذكور في البيت من المشبهات أربعة أشياء لا ثلاثة ملاحظة صائبة ولو أملا في الشطر الأول بعض التامل لعلنا أن المشبهات ثلاثة كما قال الشاعر على الحقيقة :
« فكلم وعزمي في الظلام وصارمي » ولكن شرحهما لسببهما « الشعر » بأنها « النثرة » شرح كله تلخيص سوداء القصيدات المشبه به وعكست التشبيه على الشاعر وجعلته مقرفا يهذى ويقول : فكنت في الظلام وعزمي وصارمي ثلاثة أشياء كما اجتمع كوكبا الشعر ، ومن قال أن « الشعر » هو النثرة المذكورة في القاموس ؟ ما هذا ؟ وكيف هذا ؟ لست أدري ! ولو صحح أن « الشعر » يفسر بالنثرة لكان التفسير الصحيح لوصف ما ذكره الرزوقي في « الأمانة والأمانة ٢١٧/١ » النثرة وهي كراكب « ولكن ذلك لا يصح ولم يقل الشاعر الشعر بالثاء وإنما قال : « الشعر » بالسين .

قال الرزوقي في « الأمانة والأمانة » ٢١٧/٢ :
« الشعر الواقع » كوكب أضر خلفه كوكبان منه كأنهما وياه أتى قدر وكذلك تسميها المامة وإنما قيل له الواقع لأن الكوكبين اللذين منه بمنزلة جناحيه قد ضمما إليه ولأن هناك نورا آخر يقال له الطائر .. وبإزاء السر الواقع مما يلي الجنوب الشعر الطائر ثلاثة كواكب مصطفة والأوسط منها هو أنورها وهو الشعر والأحرار جناحه وقد يسطعها ولذلك قيل له : « الطائر » والمامة نسبة الميزان لاستواء كواكبها واسطافها واعتدال الأوسط فيها بين الآخرين .

وفي باب « الفساد » ص ١٥٢ يقول أسامة :
« ومن ذلك قول عبد الرحمن بن القيس :
وددت إذا الموت حل بفسها يرال ينقش قبل ذاك فاقبر
وهذا تناقض لأن القيل واليديد كتيل مكان مل قولهم : إذا مات زيد مات عمرو قبله . وهذا لا يصح .

ومنه قول المراد :
وحال على خديك يسدو كاته

سنا البرق في دججاء ياد دججها
ومعلوم أن الضلال اسود ، وأما المصراع « يكون اجترود » .
وفي هذا النص فساد لم يبينه الناشر ذلك بل في « عهد الرحمن بن القيس » شخص لا حقيقة له أو صوابه صد الرحمن الشعر وكذلك سقاء فداعة في نقد الشعر ص ١٢٨ وفلأمر الجرج في الألف ١/٨ : عبد الرحمن بن أبي عمار الجشمي الملقب بالقيس صاحب سلامة .

وفي النص فساد آخر أجدهه الناشران في شرحهما لكلمة دججاء في بيت المراد إذ قال : « الدججاء : أول المالح وهي ليلة ثمانية وعشرين » .. وانهت أن هذا الفساد عظيم فوق الفساد صاحبه له ومن يدري ؟ فقل هذا الذي أمير عنيته بالافساد عطينا لونا جديدا من ألوان البلاغة نستطيع تسميته بالتشبيه المألوف وكان الشاعر قد قال : وخال يرمو على خديك كاته سنا البرق في ليلة ثمانية وعشرين . وأما الطائر في غير تلك الليلة السوداء فلا تشبيه له وصواب تفسير كلمة دججاء هنا ما جاء في السنان ٢/٩٦ : ليل أدمج ، والدمعة في الليل شدة سوادها .

وفي باب المساواة يقول أسامة ص ١٥٥ : « وقال ديك الجن :
مشتعلمة من كذ طيبي كأنها

تناولها من خبذه فادارها
فلتحه ابن المرز فقل :

كان مسديف الشعر من ماء خبذه
وعتودها من شعرها الجيد يقطف »

وعلق الناشران على كلمة السديف : يقولها : « السديف :

الأسود » !!!
والصواب كما في ديوان ابن المعتز ٢٢٨ : « كان سلف

الغمر »
وفي هذا المعنى يقول ديك الجن أيضا :

ومعوه كركبها يزهر
وردية يستنهبها أحسور
كانها من حده مصر

فيقول أبو الهيثم الأسفاني :
وساق يت اشرب من يديه
مشمعة بلون كالمشمع

لحمرها وحبرة وحشيشه
ونور الكأس في نار الشموع
يبدع في بديع في بديع

ويقول أبو طاهر بن حيدر :
أب أدري أمر حدود الموابي
سبكها أم ادمع العشباق

وآخر من عرض لهذا المعنى فيما أعلم هو حافظ إبراهيم
حيث يقول :

خمرة قبل . أنهم عمروها من خدود الملاح في يوم عرس
وفي صفحة ١٦٧ « وأحسن من هذا المعنى قول آخر :

علق بيلسلي وهي ذات مؤصد
ولم يبد للارتاب من لديها حجم
صغيرين نرمي اليهم يا ليت أنا

ألى اليوم لم تكبر ولم تكبر اليهم
شرح الناشران « وهي ذات مؤصد » يقولها : « المؤصد :

الغدر » .
وهو تفسير فاسد والصواب ما جاء في السنان ٢٩/٤ :

« والمؤصد : مصدر تقيسه الجارية فلذا أدركت درعت ، وأنشد
ابن الأرابي لكثير :

وقد درعها وهي ذات مؤصد
مجبوب ولما تليس الفرع وبدها

والبيت لجنون ليلى كما في ديوان المعاني ٢٨١/١ :
ذلي النسي السابق في الصفحة نفسها : « ومن قول ابن

أبي ربيعة :
وإذا نسى السبها أتى لست يمهون فتر
وكل ما علق به الناشران على هذا البيت أنهما قال : « لم

رد هذا البيت في ديوانه »
والنص في ليل أبي ربيعة ، وقد ورد في الصناعتين

متنوعة لفظة ص ٨٨ وهو في ديوانه ٦٥ « الإصلاح للنطق ٢١ ،
٦٤ « السنان ٣٩٩/٦ ٢٧١/١٧ » أشده شاهدا على أن لسته

لنا أخذ بلسانه ، وأن معنى رجل فتر أي يشتكي ففاره
بمعنى خروقات ظهره .

وجاء في باب « الحبل والعقد » ص ٢٦٣ أثناء حديثه عن
شر الكتاب لعاني شعر الشبي :

« وقوله أيضا :

كأن كل سؤال في عمامه قميص يوسف في أجهان يعقوب
نثره الصابي قال : وصل كتاب مولانا فكانه في الحسن

روضة حزن بل جنة عدن . وفي شرح ويرد الأكياد والغلوب
النفس ويسف الإنسي قميص يوسف في أجهان يعقوب »

في هذا النص اضطراب كبير وتضليل عظيم وظن في نسبة
هذا الشعر إلى الصابي ، ولقد أتى هذا اللطخ من أسامة

وأية ذلك أن أبا منصور التهامي قال في التبيية ١٢٢/١ بعد
ذكر ما نثره الصاحب والصابي من شعر الشبي : « وإذا كان

هذان الصدران القمان على يمان الرمان يتقيسان من أبي
الطيب في رسالتهما ، فما أثبت يفترهما ... ومن يحدو

حلوها الأستاذ أبو القاسم أحمد بن إبراهيم القيسي . وما
أعرف ما قرأت له في كتابه إلى أبي سعيد الشيبني : وقد

أثبت كتاب شيخ الدولتي تكان في الحسن روضة حزن بل جنة
عدن وفي شرح النكس ويسف الإنسي يرد الأكياد والغلوب

يوسف في أجهان يعقوب . وهو من بيت أبي الطيب :

كأن كل سؤال في عمامه قميص يوسف في أجهان يعقوب »

وكم لإسامة من أوهام على هذا التذلل ، وقتت على في القادة
والقال .

السيد أحمد صقر

مكتبة

عربية



الدكتور محمد صقر خفاجة التقدم الأدبي عند اليونان

نشر صديقنا وزميلنا الدكتور محمد صقر خفاجة الجزء الأول من كتابه عن «التقدم الأدبي عند اليونان». ولقد ألتفتنا لأهميته الخاصة وذلك لأن جميع من تصفوا دراسة الثقافة والآداب العالية يعرفون حق المعرفة أن الثقافة والآداب والفنون اليونانية القديمة هي الدعامة الأولى للثقافة الأوروبية التي ابتدأت بناء صرح الحضارة العالمية القائمة اليوم، فما من فكرة أو اتجاه فكري واسع في الثقافة الحالية إلا وينبذ أصله ومثمه عند أولئك اليونان الذين قد أجدوا بلا ديب عن غيرهم من الشعوب الأقدم تاريخاً، كما فرادته وغيرهم، كما أضاف رجال النهضة الأوروبية إلى استلزامهم من التراث اليوناني القديم استعادة أخرى من بعض ثقافات الفرون الوسطى المسيحية كالثقافة العربية التي لا ينكر أحد من منصفى أوروبا المسمى فضلاً على الثقافة الحالية المعاصرة إلا أن دراسة الثقافة والآداب والفنون اليونانية القديمة تعتبر ضرورية وبإلغة الشرح لمن يريد أن يتعمق فهم ودراسة ما نسميه اليوم بالثقافة والآداب والفنون العالية.

والجزء الذي ظهر من كتاب الدكتور محمد صقر خفاجة ينقسم إلى قسمين: أولهما عرفي وتحليل لتاريخ التقدم الأدبي عند اليونان من هيروستس إلى اللاطون والثاني يتضمن ترجمة دقيقة للتصوير الأصلية التي تتضمن هذا التقدم كالأجزاء من كوميديتي «السحاب» و«الصفاد» للشاعر أرسطوفان ومن محاورة آيون والكتاب الثالث والكتاب العاشر من «الجمهورية» للاطون. وحسن فعل الزميل لأن وضع هذه التصوير بين يدي المتخصصين والقراء المستعيرين يمكنهم من مراجعتها فهم المؤلف الخاص وتحليل تلك التصوير التي اعتمد عليها في التاريخ تلك المرحلة الأولى في التقدم الأدبي عند اليونان، وأن كاتب مناقشة المؤلف لا يستطيعها إلا من له إلمام واسع بالتراث اليوناني كله.

فإنما مثلاً اختلفت مع الزميل في عدد من التحليلات والتفسيرات التي لا أنكر اهتمام الزميل الخاص فيها، ومحاولة التناسل على المسلمات التقليدية، مثل الرأي السائد بأن السوفسطائيين قد اهدموا منهج التفكير اليوناني القديم واتحولوا بسببه عن أهدافه الصاعدة حيث نرى الدكتور صقر يدافع عن هؤلاء السوفسطائيين وينسب إلى جورجياس مثلاً فضل خلق مسما يسميه بالثر الفنى لثبات بلفة الشعر.

مع أن هذا الثثر الفنى أى الذى يتميز عن الثثر العسارى والدارج في أنه ليس مجرد وسيلة للتعبير بل فيه خصائص جمالية تميزه، سابق في ظهوره عند اليونان على جورجياس وعلى جميع السوفسطائيين ومنه من لم يتأثر بهم، فمنهم من وجد منه لوحات رائعة وخلفاً بالقوة والجمال عند المؤرخين من أمثال هيروودوت أولاً ثم نوسيديد ثانياً، وبخاصة هذا الأخير الذى صاغ على لسان كبار زعماء الأفريق القدماء من أمثال بركليس وغيره أروع الخطب وأجملها. وبكثي في هذا الصدد أن أذكر الزميل بطيفة بركليس التي صاغ معانيها نوسيديد في رائعته شهداء أثينا في حرب البليوبوز فصياغتها تعتبر من أجمل النماذج التي عرفها العالم في فن الثثر كله. كما أن اللوحات التي رسمها نوسيديد لبعض من أثينا كمنحة الطاعون تصل إلى قمة الفن دون أن تتعدى إلى السفسطة والحساب المعقدة والمغالطات الفكرية والفنية التي تكب بها جورجياس وأخوانه من السوفسطائيين الفكر والفن، بل والأخلاق اليونانية أيضاً.

والزميل يرى أن استغلال هيروستس لأصحه باستلزام أرباب الوحي، بخلاف عن استغلال هيروود لطلوته «أسباب الآلهة» وهذا حق. ولكنني لا أوافق الزميل على إرجاعه هذا الاختلاف إلى اختلاف نظرة كل من الشاعرين إلى مصدر الإلهام وعلوية الشعر الجمالية وأرى أن الاختلاف بينهما إنما يرجع إلى طبيعة شعر كل منهما فهو هيروستس المحض الشعر لابد أن يختلف وجهه عن وجه هيروودوس المتطويع للزعماء في قصيدته «الأيام والأعمال» و«نسب الآلهة» مما، وكنت أرجو أن يتشيسر الزميل إلى هذه الحقيقة الواضحة.

والزميل يدافع عن أرسطوفان دفاعاً فيه أصالة واجتهاد شخصي فيرى أنه لم يخشى في كوميديا «الصفاد» الشاعر يوريبس حقه، ولكنه مع ذلك لا يستطيع أن يفسر لنا لماذا جعل أرسطوفان إله المسرح ديونيزوس يفضل أن يهود إلى أثينا من إلهام الآخر بالتأثير أسكليبيوس عندما أحس هذا الإله بأن أثينا قد أصبحت أو ثلاث من كبار شعراء الدراما فقرر أن ينزل إلى العالم الآخر ليعود إلى المدينة الطالدة بأفضل شعراء التراجيدين الفارين، فالتزميل يفت في كتابه أمام هذه الواقعة مستلذاً دون أن يطعن جواباً. والسبب في ذلك هو موقفه المبني عتماً أخذ يؤكد أن أرسطوفان لم يتعامل على يوريبس وكل ذلك بالرغم من أن دراسة كوميديات أرسطوفان توضح في حله أنه لم يكن مثله غير لأرسطوفان المحافظ، بل واستطاع أن أقول الرجمي - من معاداة يوريبس الذى أخفصه للتقدرات والأساليب الدينية القديمة لسلطة معمولة القمر. ولقد شمل أرسطوفان في هجومه جميع أنصار القسطن ابتداء من سقراط حتى يوريبس فضلاً عن السوفسطائيين جميعاً، كما فعل في مجال السياسة الزعماء التسعسين الديموقراطيين الذين وصلهم بالتهريج وعلى رأسهم الزعيم الشعبي المعروف كليون الذى خصص لهجته أكثر من مسرحية هجاء فيها هجاء مقعداً، وثمته باقي الثموت وسماه بقسطنترار «بالهزج».

على أنني بعد كل هذا ورغم الاختلاف وجهه نظري في هذه اللوائح عن وجهة نظر الزميل الدكتور محمد صقر خفاجة لا أستطيع أن أحس علة العلمى الجاد في هذا الجزء الأول من كتابه الذى نرجو أن يتم إصدار الأجزاء التالية له وبخاصة وأن المرحلة التي نبحث منها الزميل إنما كانت مرحلة التقدم التآثري والتقدم اللغوي والتقدم الأخلاقي والسياسي، وأما مرحلة التقدم العلمى والتآثرين الصادم للآداب والفنون كلها فستشهددها المرحلة التالية، مرحلة أرسطو صاحب كتابي «فن الشعر» و«فن الخطابة» اللذين لم يكن لهما أكبر الأثر في تكون النظرة والأصول اللاسكينية التقليدية في الآداب والفنون الأوروبية فقط - بل وكان لهما أثرهما في تكوين علوم اللغة والبلاغة والبيان والبدع عند أجدادنا العرب أيضاً، وأن

كنت أرجو من التزميل أن يعنى في دراسته لهذه المرحلة بدراسة أوسع وأعمق لتراث العرب في ضوء التراث اليوناني أكثر مما تدل عليه التراجع التي استند إليها في هذا الجزء الأول من كتابه في اللغة العربية اليوم عدد من الدراسات العلمية الجادة لتاريخ اللغة عند العرب وصلته بعلوم اللغة والتقدم عسيمة اليونان القدماء . ومن الواضح أننا في رحلتنا العاصفة أشد ما نكون حاجة إلى المنهج الفارن في الدراسة عن أفضل ترانسيما القومي أساسا في هذه المفكرة ، حتى نجد فهم تراثنا وتنجسته وبخاصة عند ما يكون من المؤكد حدوث التقاء تاريخي بين الثقافة الكبرى والثقافة اليونانية بالثقافة العربية منذ العصر العباسي على الأقل .

الدكتور محمد مندور

ابراهيم الايباري الوطن في الادب العربي

سلسلة المكتبة الثقافية ٧٣

الوطن في الأدب العربي موضوع طريف لأنه ليس من المفروض الشعر العربي الثالثة العروبة التي يتناولها الشعراء في كل عصر ، ولكنه من الموضوعات الخاصة التي تتصل بها نفس شاعر بعينه لسبب أو لآخر فينبعث شعره يشمو بلوطن ويتغنى بأرضه وسماؤه . ومنذ زمن قديم اهتم الكتاب بدراسة ظاهرة الشعر في الوطن في الأدب العربي . وللجافح في هذا الموضوع دراستان : الأولى رسالة العتيق إلى الأوطان وقد نشرت بالفاخرة منذ سنوات بعيدة ، والأخرى كتاب البلدان والمدائن وهي لأثر المصطفى الآتي . ولا شك أن اهتمام الاستاذ الأيباري على الكتابة في هذا الموضوع الطريف يعث على الارتياح والمرضى لأنه يرقب إلى جمهور الدارسين في كل مكان موضوعا يتصل بتوسيعه لأنه يستلهم وطنهم العربي الكبير ووطنيتهم . وإذا كان الاستاذ الأيباري قد اختار لدراسة طيفه شعبة تصورها وذكره الثقافة والأثرية الأولى ، وهي سلسلة المكتبة الثقافية ، يجب لا يستسي له التعمق المطلوب في الدراسة الأدبية بطريقة علمية متقنة ، فهو مسئول من ناحية أخرى عن كل نقص يوجد في هذه الدراسة لأنه اختار لها ملامحاً شاملاً واسعاً ، مما أجل ذلك أثرت أن أحاسيس الاستاذ الأيباري على دراسته لا باعتبارها دراسة متعمقة ولكن باعتبارها دراسة عامة تطرح على نطاق شعبي .

ومما لا شك فيه أن كل دراسة سواء أكانت موجهة إلى عامة الناس أم إلى خاصة التقنيين يكون لها منهج منظم وفلسفة من موضوعية المادة لا ينبغي الإخلال به ولا اختلال أسس الدراسة ، نفسه . ولهذا كان أول ما ينبغي أن يشير إليه تلك الدراسة التي كتبها المؤلف ليكشف عن طريقة تناوله للموضوع ، فهو يقول : « ما خلا أدب أمه من حب ، وما خلا هذا الحب من شيء يعرض الوطن وكان هذا الذي يعرض الوطن لولا بداته لمعاصاته والمميزات وحسب أن يتطلع هذا اللون من الزاوية الحب وأغني به حب الوطن في الأدب العربي . يجب أن نطالع على في الأيام ، ونستمع إليه على مختلف الأساليب ، ثم نحب بعد هذا أن نعرف بواطنه من كنوس ومدلوله على الشقاء وأثره في الإسراع ، ونحب أن تصور من هذا كله صورة كاملة لصفين اثنين أولهما : حب هذا الأدب وأحاسيس التعبير عسسا شكلي الصبور ؟ وتأتيهما : هل نشأ هذا الأدب ، فاحس الشئنة . أحسنا نحب الأوطان من وطنها وتحب هذا الحب من أحقاد . نرى لونها مثل وتر في الأوطان حرقها . ثم هي على هذا بئر وحيا على الأوطان . نحب أن يسبق ظلمه . وأت تعلم كنهه . وإن سمع على العصر والإسراع »

وواضح من تلك القضية أن المؤلف يرى أن حب الأوطان جزء من الحب بمعناه العام الذي يقتضي به الشعراء ، وهذا شيء طبيعي ، ثم هو يرى أن لهذا النوع من الحب لونا مبداه له صفاته ومميزات ، وأنه سوف يتناول في تاريخ الأدب العربي كله وسوف يحلل بواطنه ومدلولاته وآثاره وأنه سوف يهتم بصفة خاصة بالبحث عن مدى صلب هذا الشعر في التعبير عن عواطف القوم ، وعن أثر هذا الشعر في تنشئة الجيل ومثله بوطنها ، فمعرفة على حب في غير نصب . وهذه الموضوعات في البحث الذي كتبه المؤلف قد تكون مفيدة وكافية لو احسسن تفريحا إلى جزئيات متكاملة فاعلمة في فكرة والصفة المتصلة ، فهل قبل الكاتب ذلك ؟ أننا نراه يلى بوجه الذي جاء في المقدمة فيبحث في صفات حب الوطن ومميزاته فلا تلك الصفات والمميزات لا يصر في قوله :

« اتسم حب الأوطان « ثوبه والهدوء » ولم يخل هذا الطابع بتسفر الهائج الذي سمر مع الزواجر أحسرى من الحب » وأن حب « أش » يمل فيه الخلق كثيرا وتتل فيه المنطقة قليلا . ومن حب « أش » كاد سخط العقل أن يخرج حب الأوطان إلى صور أخرى سبب ادبا وليست حبا وإنما هي من العلم والمعلم البحث . ولكن على صورته هذه الملحة كحلل براعتها من الحب النميم » .

مما هو الهوى الذي يكون صلة لحب الوطن ، ومما هو الملق الذي يكاد يخرج هذا الحب إلى مسألة حسابية أو هندسية ؟ أن حب الوطن أعمال وعلاقة ، وإذا كان مجردا من الانفعال والعاطفة فلولا بنا أن نخرج في إطار الحب لنصفه في إطار آخر ، فالشاعر الذي يكتب ثناء بينقله وعقله يكون شعره جامدا لاحرارة فيه . ولا يكون وصله لها وصفا حيا وإنما هو ملته مع ذلك وصف جامد لا يخال من حرارة العاطفة . وكذلك حب الوطن نصفه الهوى ، الذي يريد المؤلف أن يشيها إليه ليست صفة جديلة ، وإذا كفى بينهما حقا فمعنى هذا أنه يؤمن بأن حب الوطن في الأدب العربي حب جامد لاحرارة فيه ، وهذا تناقضه أن كان يستعمل « الوطاني » أن حب الوطن في الأدب العربي قد أخرج لنا انشيت جديلة دافعه يقتضي بها التسويف ، ولامم خالصة تزخر صوراً مجردة ، وذلك هي دالة الانعزال في الحب ، ولكن أدبية العربي القديم خلا من هذه الانشيت وتلك الملامح . وكان أول المؤلف أن يعالج هذه النقطة من البحث . أما مادامه إلى صور خروج حب الوطن في الأدب العربي إلى صورة علمية بحثة فهو ما نوهه من أن « التأليف حول الأوطان كان لمره من نادر الحب الجاد الرزين » . والتحقية أن تأليف كتاب في تاريخ بغداد أو تاريخ دمشق أو كتب المسالك والممالك جميعا ، ومعجم البلدان وما إليها لا علاقة لها بحب الأوطان . وهذه الناحية التي رتب عليها المؤلف مظهر بحثه إنما هي علمية بحثة تتصل بتقدم أنواع العلوم والمعارف عند العرب منذ القرن الثاني الهجري وقد كان من من مرجعه العرب حب اجنبية مؤلفه بطليموس التي استشهد بها الجغرافيون العرب كثيرا . واهتمام أوتلستك الجغرافيين نالتيه من اجزاء الإمبراطورية العربية الإسلامية ومدنها بطريقة وصفية يرجع إلى عدة أسباب ليس من بينها حب الوطن ، أعرض تعيين مقدار الجزية والفراخ على البلاد المفتوحة ، وتبين خبر الطرق للوصول إلى مكة والمدنية من أقاليم الإسلام الإسلامي لأداء فريضة الحج . ولو أن علماء العرب اهتموا بفلاحي العالم الإسلامي ومدها لكات هناك شعبة في أن كتاباتهم تتصل بحب الوطن ، ولكننا نعلم أن الجغرافيين العرب اهتموا بفلاحي اجنبية كثيرة كما في وصف البيروني لكهنة وابن فضلان لروسيا وبغداد وما يشي وجود اتصال بين التأليف الجغرافي وحب الوطن .

وإذا تركنا هذه النقطة لننظر في فصول الكتاب فلنأنا سوف نجد أن الكتاب لم يتسيطر عليه فكرة متقنة ، فالأصناف الأولى والثانية ، وأحد بضمين الحديث عن حب الوطن بأسلوب انشائي لا مجال له للدراسة التحقيقية أو البشئية أو ما إلى ذلك

وإذا كانت قد وقعت كثرة من الأوهام في كتب اللغويين السابقين نتيجة لوسائل لم يكن من اليسور اجتنبها - فإن الأوهام التي تقع في دوائر المعارف والوسوعات الوجيزة ليست مما تقتضي لها الاعتدال بسهولة - فالأخطاء في اللغة شيء ، والأخطاء في المادة العلمية التاريخية شيء آخر - وإذا كان الأوهام يقع في كلمة نجا لما يتوارها من أعمال الحروف واجتماعها ، أي نطقها - فإن المزد ميول للثني حين يقتبس عليهم الأمر ، فلا يدرون أي : جرس طير الجنة (بالسجن (المملة) ، أم جرس طير الجنة (بالسنن (المملة) ، أولا ما قاله الأصمعي في ذلك : « كنت في مجلس شعبة ، فروى الحديث قال : نسمون جرس طير الجنة - بالمجمة - ، فقلت : جرس - بالسجن المملة - فنظر إلى وقال : خلوها منه فإنه أحسن بهذا ما »

وقد وقع في القسم اللغوي من معجم « المتجد » من مثل هذه الأوهام ما لم نسلم من مثله كتب الطيلين بن أحمد ، وأبي عبيدة ، والبيرد ، والفلس ، والجوهري ، والفريز آبادي ، والبستاني صاحب الكيف ، وعبد الله البستاني صاحب « البستان » ، والشرطوني صاحب « أقرب القوارد » وغيرهم .

وتستوى كتب اللغة ومعاجمها القديمة والحديثة في زلوع مثل هذه الأوهام التي لم يكن مفر منها ، والتي يعود أكثرها إلى التصحيف في صور الحروف ، والتصحيف في التخط والأعمال ، والتصحيف في الشك والحرركات . وقد كان بعض اللغويين يتقصر ويتحلى فيفتح في الوهم ، لم يزيد على ما توجهه لفساد من عنده ومن أضافاته هو ، لا من أضافات اللغويين قبله ، فزيد الوهم تأكيداً وتاميزاً ! كما فعل محمد الدين الفيروز آبادي صاحب « القاموس المحيط » في شرح كلمة « اسبق » في - م - (س . د . ن . ق) فصره بأنه « السنين » لم أراد - من عنده - أن يزيد المعنى نوكد ، فأضاف إلى اثنين الوصف بالتشديد الصلب . وقد وهم صاحبنا وهذا شديداً ، فإنه « اسبق » هو « السنين » لا « السنين » التي انطقت في لغة العرب . فنتلها هو وقراها : السنين ، على سبيل التصحيف ، لم زده عليها التمت بصفتي : التشديد الصلب ، على سبيل الزيادة . فعلم ! . ولم يلت هذا الوهم الكبير على الزيد صاحب معجم « نوح العروس » فعلق عليه ووصفه بأنه خلط نسا عن تصحيف فيج .

على أنه لا حذر للأب الفاضل فردينان تولي اليسوي مؤلف قسم الأدب والعلوم في معجم « المتجد » حين يقع في مئات من الأوهام والأغلاط التي منها على سبيل المثال :

● (الأرق أبو الوليد أحمد مؤرخ مكة) هكذا خطأ وصوابه : محمد بن عبد الله بن أحمد الأرقلي ، لا الأرقلي وهو منسوب إلى جده الأعلى « الأرق » الذي يتصل نسبه على ما يقال بالمعاقلة . وقد ذكر الأب تولي أن وفاة الأرقلي مؤرخ مكة سنة ٨٢٤ أو ٨٢٧ م والصواب أنها سنة ٨٢٦ م على ما حققه الأستاذ خير الدين الزركلي في كتابه « الأعلام »

● (نور الدين الأتوري) ولد في أنور ، شمالي القاهرة [لعل هذا من غرائب الأوهام في معجم « المتجد » فليس هناك قرية في شمالي القاهرة أسماها « أنور » ، وليس هناك قرية مصري مالكي اسمه « الأتوري » . ولكن هذا من هساد النقل من الفرنسية والحروف اللاتينية . وإنما الصحيح أن هساد « نور الدين الأتوري » وهو منسوب إلى بلدة « أجهور » من أعمال محافظة القليوبية . وهو ترسم بالحروف الفرنجية هكذا : Aghour ، فقرأها الأب تولي بالثني ، لا بالميم على أصلها الصحيح .

● وألفه الأب فردينان تولي - وهو عربي حلي - أنه يقرأ عن الفرنسية ويقلن من الحروف الأجنبية ، دون الرجوع إلى حقيقة الاسم العربي ، حتى لقد أوقفه ذلك في وهم غريب

طريف ، فقد كتب اسم زوجة النبي عليه السلام ، زينب بنت جحش - رضي الله عنها - هكذا : « زينب بنت جحش » بالهاء لا بالحاء .. لأنه يترجم من الفرنسية بلا معرفة بأصول تاريخنا العربي ، فنقل حرف ال H هاء كما يفعل النقلة والمترجمون الذين لا يفقهون . بهذا نقل اسم أم المؤمنين رضي الله عنها إلى غير حقيقتها وصنفه صفا .

● يرسم الأب فردينان اسم الشيخ محمد عبده هكذا : محمد عبده - وهو رسم غريب لا معنى له .. وفيه آي النقل والترجمة العبد - مع أن إضافة العبد إلى الهاء فيها تعطي معنى العبودية لله ..

● ومن أوهام التصريف في ترجمة الأعلام نقل لفظ بلدة « أولاي » في إمارة البحرين إلى لفظ « موالي » وهو لفظ أعجمي البتة ! لأنها تكتب بالحروف الأجنبية هكذا : Awaly فتوهم الأب تولي أن A أصلها عين لا هزة ! ولو أنه كلف نفسه الرجوع إلى معجم بلدان أو مصور جغرافي عربي ، أو كتاب مدرسي في علم الجغرافية لما وقع في مثل هذا الوهم الكبير ..

● ومدينة دماط مصرية عربية معروفة مشهورة بما لها من أحداث تاريخية مع الصليبين يرمز علماتها المتوسمين إليها عبد الرحمن بن خلف العميساني القلق بشرف الدين ، وهو صاحب مؤلفات نفيسة ، منها كتاب « فسل النيل » ، وقد رسم الأب تولي في صفحة ٦٦ اسمه هكذا : « الميساني » ، وهي ترجمة حرفية لا وافية لحرف الإفرنجي . أو لعل الأب الجليل يريد أن يحقق تسمية لغة الفساد بمثل هذه الفساد ..

● (الياس بطرس سنة ١٧٨٤ - ١٨٢١) هكذا ذكره مصنف الجسيم الأدبي العلمي لكتاب « المنجد » ، وهو من أوهام التزل من الفرنسية ، وهي كثيرة جداً في هذا المعجم . فكذا تعرف « الياس بطرس » لا « بطرس » الذي استسخر بالفرنجية من الفرنسية في عصر الحملة الفرنسية ومعهده عليه وكان أي أعضاء الجمع العلمي المصري الذي أنشأه الفرنسيون أيام الحملة الجيوبوريتية عن مصر . وله « ناموس بطرس » وهو معجم عربي فرنسي .

● جاء في « مائة » سيد الدين التمنارسي « البلاي المشهور أن له كتاباً مدرسية كثيرة ، وأن مؤلفاته « شرح التصريف العربي » ، وهذا يعم بالتصحيف في كلمة العربي وصوابها : العربي ، وهو كتاب في الصرف معروف مشهور ..

● ضبط المؤلف اسم الشافعي « توبة بن الحمير » هكذا ، الحمير ، على وزن درهم ، بضم الحاء وسكون الميم ورفع الياء ، كانه اسم الشعب اليمني القديم الذي كانت لغته الحميرية . وهذا الضبط خطأ ، وصوابه « الحمير » بصيغة التصغير ، أي بضم الحاء ، وفتح الميم ، وتشديد الياء وكسرها .

● وتوبة هذا من عشاق العرب المشهورين ، وهو صاحب « لبلي الأخيلية » قوله معها حسدبت طويل . وقد مات متولاً في خلافة مروان بن عبد الملك .

● ضبط المؤلف اسم صاحب كتاب « نوح العروس » هكذا : النوح الزيدوي ، أي بالزاي الشديدة المصومة ، كانه نسبة إلى زبيدة ، وهو وهم صوابه : « الزيدوي » بالزاي الشديدة المفتوحة ، نسبة إلى « زيد » وهي بلدة بالمين . وقد وقع في هذا الوهم كثيرون منهم صديقنا الشاعر اللبناني الكبير أمين نخلة في كتابه الممتع المليد « ذات العماد » .

● ذكر المؤلف اسم الوزير المصري في عهد الأيوبيين أسعد ابن حماني ، أنه أسعد بن حماني ، بهاء بعدها ميم ، بدلا من ميمين متعاقبتين . ولطه من أخطاء الطبع ..

العربية بأية عاطفة تدعوهم إلى الحفاظ على أسماء المؤلفين فيها ، ولعل أبا نواس يميز تغييراً صادقا عن ذلك الشعور بقصيدته التي مطلعها :

مالي يدار حلت من أهلها شغل ولا شجاني لها شخص ولا ظل
ومعا ينبغي أن نحبب عليه المؤلف أيضا أنه وقد في القصة
بالابتعاد عن التاريخ ولكنه يرجع على التاريخ غير العربي فيحدث
عن اسفنديار بن شستاف بن كهراف وسليود في الانكشاف
والاسكندر وغيرهم ويورد افواهم في الحنين إلى اوطانهم
ومن الاشياء التي يجمعها للمؤلف تنبيه إلى رداء المندوصلة
بحب الوطن غير أننا نؤاخذ على ذلك أيضا لان ماوردته من رداء
الملك يفرق التنازع مع أن الفلتة بين الامين والاعوان في القرن
الثاني الهجري قد كشفت لنا عن نمو احساس الشعراء بوطنهم
وتزايد وعيهم بالرباط الذي يشدهم اليه ، فتجدد برتسون
مدنيته التي اصابتها الفجاءة ، ويقول في ذلك عبيد الله
الوراق :

من ذا اصيبك يا عباد باليس الم تكررني زمانا قسرة الحين
الم يكن فيك قوم كان مسكهم وكان قريهم ريشا من الرين
صاح الغراب بهم بالبين ما تفرقوا ماذا لقيت بهم من لوعة البين
ولعل اطول قصائد الرثاء في الشعر العربي كله قصيدة
الفرابي في رداء بغداد ، وقد روى الطبري منها مائة وخمسة
وللاين بيتا ، اثنى فيها على تاريخ بغداد كوصف كل دكن
مشهور التي اركانها متصرا على مدناها وتهدمها .

وحين يصل المؤلف الى العصر الحديث نجد ان يقتصر اقول
اختصارا مثلا وكان شعر الوطن لم يتطور في عصرنا الحديث تطورا
يذكر ، مع هذا وصل الى مرحلة كتابة الانشيد الجميله التي
ينطق فيها الشعراء بحب وطنهم بصورة انفعالية واضحة ، ووصل
ايضا الى مرحلة العاطفة لكتابة الكلام في تاريخ مصر وتاريخ
العرب ودول الاسلام ، كما هذا يضرب المؤلف عن ذكره ، بالإضافة
الى انه لم يرجع ولو بشارة يسيرة الى شعر المهاجر الذي نجد
فيه العنوين الى الوطن فانا نلاحظ مكملا ظاهرة كل الظهور في
حركات التجديدية ، وهو يتجلى في ذكرهم لمراجع طقوسهم
والطهار التشويق اليها ، والتخلي بعيدا بلاذخ مما فيها من سهول
وجبال وانهار وياضح ولا يجب أن يكون جيران . ان الرشح
حيث لي كل مكان . ولكنه في لبنان اكثر من جبل . ولا يوج
من بين شعراء المهاجر من لم تبرز هذه الظاهرة في شعره قوية
صادقة ، يقول نعمة الحاج

ان اى لومى واشتاق موطنى واسير الى جنات تلك المراح
ويشته حين رياض الطول فيقول .
حسبنا بترى مسود البسك بالشتان
ونسب عريضة كان يشوق دائما الى بلده حصى ، ومن
ذلك قوله :

يا بصر قد طال البعاد عن الوطن هل مودة ترجى وقد فأت الوطن
عدى ان حصر واو حصر الكفن واحفأت أنت بمالي مسرود
واحمل صريحي من حجار سرد

اما محاولة شعراء المهاجر استنساخ حبة وطنهم العربي الصغير
والكبير فهي تثير ابلغ تعبير عن جهل لوطنهم وقد تمثل هذا
الحب في انتشيد حماسية وفي دواوين كاملة تقصر نفسها على
الشعر الوطني ، ولعل ديوان الامامير كرشيد سليم الخوري اول
ديوان في العربية تدور قصائده حول هذه الفاني التي تتصل
بالقومية والازم الوطنية .

والى جانب الشعر الحديث في حب الوطن الذي اسقطه المؤلف
نجد ان انثر الحديث بالوانه المختلفة عن مائة وخمسة وقصة
ومسرحية تمثل اتجاهات عميقة في حب الوطن وفي تطور مفهوم
هذا الحب لم يزل من المؤلف غاية تذكى .

وبعد فلهذه خواطر عابرة سنتح إلى أثناء قراءة كتاب
الاستاذ الايباري عن الوطن في الادب العربي واعتقد ان المؤلف
مستول عن العبرة التي يقع فيها القارئ لكتابه لان منهجه غير
واضح ، والفكره متشابهة لايربطها نظام معين ، بالإضافة الى نواحي

التنسيق فيه ، تلك التي اشرت الى اهمها ، وقد اعلن المؤلف انه
لايعنى انه مثل كل عصر وكل بيئة بلاد الذي قيل في حب
الوطن . ولكنه يقر بأنه قد تحدث عن اتجاهات الوطن في الادب
العربي . ومما عرفت يتضح لنا أن المؤلف لم يستوف دراسته
حتى في الحديث عن هذه الاتجاهات .

الدكتور محمد مصطفى هداره

الاب لويس مصطفو اليسوعي
الاب فرديناند توبستل
معجم المنجد



صدر عن المطبعة الكاثوليكية - بيروت - ١٩٦٠

ان الانصاف يقتضي ان نقدر كل جهد بذله صاحبه ، والا
تعملنا بعض العوامل على اقبال الجهد البسول والفش من
فيته . فان مثل هذا الجهد والخط لآثار القدامى والمحدثين
يسمى الى قيم العدالة التي يجب أن تسود اراءنا واحكامنا .
وقد يقع من واحد منا ذنب أو اسائة فهل يعملنا ذلك على
تسيان محاسبه ؟

ان من يعمل يكون في الاغلب الامم غرصة لان تقع منه بعض
الاعطاء ، حتى ولو بلغ مائة تنزرت مبلغه ، وقد عمل القلوبون
واصحاب المعجم الاولون اعمالا فورية ضمنية في سبيل جمع المادة
القوية لمصنفهم التي صالوا بها اللغة من الفصحى والسجع ، ولم
تقلوا من الصرب في الوردى ، والفرجسة ، والتزول على كل
قيل ليأخذوا الف الله ويرووها عنهم . وعلى الرغم من
تجرهم ونعزهم في الاخاء والانتفاط وفتت اوامهم والفاط كثيرة
في المعجم الذي كله ، من « العين » للتغليل بن احمد ، الى
المعجم الحديث في تفتنا .

ولسا الآن سبيل العوامل التي ادت الى حدوث الوهم
والخطا في صافنا . يوسوفاها الصغيرة ، فذلك بحث اخر
ليس هذا المكان المناسب ، انا اتنا لا نجد ممدى من الإشارة الى
التماسي المذكر فيما وقع لسالفين من لغويينا ومعجميينا من
اوامهم في كتبهم . وقد كان العالم اللغوى « الخطيب » التبريزي
اوسع من عرقانه صدرا في التماسي المذكر من خطبا المعجمين حين
تعرض للعديد من معجم « الصحاح » للجوهري ، فقال :

« ولا تخطر هذه الكتب الكبار من سهر يقع فيها أو فط...
غير ان التابل من الخط الذي يقع في الكتب الى جنب الكثير
الذي احتجوا اليه واتصروا لفرسوم في تصحيحه وتنبهه
معرفه »

هذه مقدمة لم يكن منها بد ونحن نتناول هنا بالنقد كتاب
« المنجد » ، وهو المعجم المسمى بالشعور في اللغسة والادب
والعلوم ، وقد ظهرت أولى طبعات هذا الكتاب اللغوى السعف
سنة ١٩٠٨ من نايلد الاب لويس مصطفو اليسوعي وانتاج الطبعة
الكاثوليكية بيروت ، وتوالى طبعات هذا الكتاب الحديث على
الصورة التي وضع عليها الاب لويس مصطفو ، الى ان رلى ان يضاف
اليه في سنة ١٩٥٦ قسم في الادب والعلوم (وهو جزء جديد
لائلام الشرق والمغرب) تزين له الصور واللوحات والخرائط
الكلمة على نحو ما « دروس » الصغير المسود .

بالفكره في الحال « معلمة » بكتاب المنجد مستعملة من معلمة
لأروس الفرنسي وتقليد لها . وهو تقليد حميد لا عليه من
تطوير للمعجم العربي الحديث وتوسيع لأهدافه . وقد قام بصبر
هذا العمل الجديد الاب فرديناند توبستل اليسوعي ، فعمل دالبا
في جمع المادة العلمية التاريخية لهذا الجزء الجديد من المنجد .
وقد بلغت صفحات الموسوعة المضافة الى كتاب المنجد في طبعته
الآخرة قرابة ستائة صفحة ، عدا الصفحات الأصلية لتكميم
اللغوى من الكتاب ، وهي تبلغ مائة واثم صفحة .

وإذا كانت قد ولعت كثرة من الأوامم في كتب اللغويين السابقين نتيجة لمواضع لم يكن من اليسير اجتيازها فان الأوامم التي تقع في دوائر المعارف والموسوعات الوجيزة ليست مما تنتمي لها الأعداد بسهولة . فالأخطاء في اللغة شرة ، والأخطاء في المادة العلمية التاريخية شيء آخر . وإذا كان الوهم يقع في كلمة ربما لم يتعارفوا من أعمال الحروف وإعجابها - أي نطقها - فان العدد ميلود للناس حين يتبين عليهم الأمر ، فلا يدرون أي : جرس طير الجنة (بالسبب الجملة) ، أم جرس طير الجنة (بالسبب الجملة) ، أو ما فاته الأصمعي في ذلك : كنت في مجلس شعبة ، مروى الحد . قال : سمعون حرس طير الجنة ، بالجملة ، - وقلب - حرس - بالسبب الجملة - فطر إلى وقال : فلوها منه فانه أعسلهم بهذا ما .

وقد وقع في القسم اللغوي من معجم « التلجد » من مثل هذه الأوامم ما لم نسلم من مثله كتب الخليل بن أحمد ، وإبى عبيدة بن البرد ، والمفضل ، والنجاشي ، والفريزبادي ، واليساني صاحب التحيط ، وعبد الله اليساني صاحب « الأيسنان » ، والشرتوني صاحب « أقرب القواعد » وغيرهم .

وتستوى كتب اللغة ومعاجمها القديمة والحديثة في رفع مثل هذه الأوامم التي لم يكن مفر منها ، والتي يعود أكثرها إلى التصحيف في صور الحروف ، والتصحيف في النطق والأهمل ، والتصحيف في الشكل والحركات . وقد كان بعض اللغويين ينضم ويتطرق فيقنع في الوهم ، ثم يزيد على ما توجهه لفساد من عنده ومن إضافاته هو ، لا من الإضافات اللغويين قبله ، فيزيد الوهم أكيدا وبامسلا : كما فعل مجيد الدين الهلوزي زنادي صاحب « القاموس المحيط » في شرح كلمته « تسقى » في ص ١٠٠ ر ١٠ ق ١ فصره بانه « التسقى » ثم أراد - من عنده - أن يزيد المسمى بوكدا ، فاضاف إلى اثنين الوصف بالتشديد الصلب . وقد وهم صاحبنا وهذا بشديدا ، فان « التسقى » هو « المس » أي في الراتحة التركية فقلها هو وفراما : اثنين ، على سبيل التصحيف ، ثم زاد عليها التث بصفتي : التشديد الصلب ، إعلني طيبيل في زيادة بالعلم .. ولم يلت هذا الوهم الكبير على التزييد صاحب معجم « تاج العروس » فعلق عليه زوصله بأنه غلط متسا عن تصحيح فيج .

علمي أنه لا حد لأب الفاضل فرديتاش توتال اليسوعي مؤلف قسم الأدب والعلم في معجم « التلجد » حين يقع في منات من الأوامم والأخطاء التي منها على سبيل المثال :

[الأزد (أبو الوليد أحمد طرخ بك) هذا خطأ وصوابه : محمد بن عبد الله بن أحمد الأزدى ، لا الأزدى وهو منسوب إلى جده الأملى « الأزد » الذي يتصل نسبه على ما يقال بالمعاقلة . وقد ذكر الأب توتال أن وفاة الأزدى مؤرخ سنة ٨٢٤ أو ٨٢٧ م والصواب أنها سنة ٨٦٥ م على ما حققه الأستاذ خير الدين الزركاني في كتابه « الأعلام »]

[دور الدين الأتوري ، ولد في أفور ، شمالي القاهرة] لعل هذا من غرائب الأوامم في معجم « التلجد » فليس هناك قرية في شمالي القاهرة أسماها « أفور » ، وليس هناك قرية مصرى مائى اسمه « الأتوري » . ولعل هذا من فساد النقل عن الفرنسية والحروف اللاتينية . وإنما الصحيح أن هناك « دور الدين الأتوري » وهو منسوب إلى بلدة « أجهور » من أعمال محافظة القليوبية . وقد رسم بالحروف اللاتينية هكذا : Aghour . فراما الأب توتال بالفرن ، لا بالجم على أصلها الصحيح .

والله الأب فرديتاش توتال - وهو عربي حلي - إنه بفران في الفرنسية ونقل عن الحروف الأجنبية ، دون رجوع إلى حقيقة الاسم العربي ، حتى لقد أوقفه ذلك في وهم غريب

طريف ، فقد كتب اسم زوجة النبي عليه السلام : زينب بنت جحش - وهي الله عنها - هكذا : « زينب بنت جحش » بالهاء لا بالحاء .. لانه ترجم من الفرنسية بلا معرفة بأصول تاريخنا العربي ، فنقل حرف ال H ماء كسبا بفعل النقلة والمترجمون الذين لا يفقهون . يهتدون نقل اسم أم المؤمنين وهي الله عنها إلى غير حقيقته وسخطه مسخا .

● يرسم الأب فرديتاش اسم الشيخ محمد عبده هكذا : محمد عبده - وهو رسم غريب لا معنى له .. وفيه أثر النقل والترجمة العرفية . مع أن الصلة القيد إلى الهاء فيها تحقيق معنى العبودية لله ..

● ومن أوامم التصحيف في ترجمة الأعلام نقل لفظ بلغة « أوالي » في إمارة البحرين إلى لفظ « أوالي » وهو نقل أعجمي إليه لأنها تكتب بالهروف الأجنبية هكذا : Awaly فوهم الأب توتال أن A أصلها عين لا هزة ، ولو أنه كلف نفسه الرجوع إلى معجم بلدان أو مصور جغرافي عربي ، أو كتاب معجمي في علم الجغرافية لا وقع في مثل هذا الوهم الكبير ..

● ومدينة نيباط مصرية عربية معروفة مشهورة بما لها من أحداث تاريخية مع الصليبيين زمن عطايتها النسيونيين إليها عبد الزمان بن خلف الدميضاني القلق بشراف الدين ، وهو صاحب مؤلفات نفيسة ، منها كتاب « نيل النيل » ، وقد رسم الأب توتال في صفحة ٦٦ اسمه هكذا : « النسياني » ، وهي ترجمة حرفية لا وافية لحرف الإفريقي . أو لعل الأب الجليل بريد أن يحلق تسمية لغة الفداد بمثل هذه الفساد ..

● « تياس ينظر سنة ١٧٨٤ - ١٨٢١ » هكذا ذكره مصنف العجم الأدبي الطلي لكتاب « التلجد » ، وهو من أوامم النقل من الروسية ، وهي كثيرة جدا في هذا المعجم . فكنا نعرف « تاس » من « تاس » ، الذي اشتبهه بالترجمة عن الفرنسية في عصر العظيمة الفرنسية ومحمد علي ، وكان حين إنشاء المعجم الطلي المصري الذي لشاه الفرنسيون أيام الحملة البويرية على مصر . وله « تاسوس ينظر » وهو معجم غربي فرنسي .

● جاز لمادة « سعد الدين الفتنازي » البلاي المشهور أن له كتابا مغربية كثيرة ، وإن مؤلفاته « شرح التصريف العربي » ، وهذا زعم بالتصحيف في كلمة العربي وصوابها : المصري ، وهو كتاب في الصرف معروف مشهور .

● ضبط المؤلف اسم الشاعر « نوبة بن النحير » هكذا ، والصواب : علي وزن درهم ، بكسر الحاء وسكون الميم وفتح الياء ، كانه اسم الشعب البدائي القديم الذي كانت لقبته النحيرة . وهذا القبط خطأ ، وصوابه « النحير » بصيغة التصغير ، أي بضم الحاء ، وفتح الميم ، وتشديد الياء وكسرها .

● ونوبة هذا من مشايخ العرب المشهورين ، وهو صاحب « لبلي الأخيلية » يؤلفه معها حديث طويل . وله مات مقتولا في خلافة مروان بن عبد الملك .

● ضبط المؤلف اسم صاحب كتاب « تاج العروس » هكذا : الرضى الريدي ، أي بالواو الشديدة المضمومة ، كانه نسبة إلى زبيدة . وهو وهم صوابه : « الزبيدي » بالزاي الشديدة المفتوحة . نسبة إلى « زبيد » وهي بلدة باليمن . وقد وقع في هذا الوهم كثيرون منهم صديقنا الشاعر اللبناني الكبير أمين نخلة في كتابه المتنحيد « ذات الصمد » .

● ذكر المؤلف اسم الوزير المصري في عهد الأيوبيين أسعد ابن عماد ، أنه أسعد بن حماني ، بخطأ بعدها ميم ، بدلا من ميمين متتابعين . ولعله من أخطاء الطبع ..

● ذكر المؤلف في مادة « محمد » أن « مولد النبي عليه السلام سنة ٥٨٠ م » وهو قول لم نسمع به ، ولم نقرأه من أحد من فرقائنا لهم من المستشرقين والعرب ، وراجع في هذا دائرة المعارف الإسلامية ، والبريطانية ، ودرستهم ترجمة عادل زعتر ، ومحمد اللوزيخ السلام الرحوم محمد رسماً ، وتاريخ العرب لسيدرو ، وحسبارة العرب لموسافا ديون ، وتاريخ العرب للدكتور فيليب حتى ، وحياة محمد للدكتور محمد حسين هيكل وغيرهم ، والصواب الجمع عليه أن مولده عليه السلام كان سنة ٥٧١ م .

● وفي التعريف بالزعيم المصري سعد زغلول ذكر الأب فردينان نوتل أنه توفي سنة ١٩٢٦ م - وهذا شيء عجيب ! فلفسند ادركتا جميعاً - والمصنف معنا - حياة سعد زغلول ، وعاصرته وشهدنا يوم وفاته التي كانت في ٢٧ من أغسطس سنة ١٩٢٧ م . فمن أين جاء الأب المفاضل بهذا التاريخ ؟ وما هي مصادرته وموارده في إيراد أمثال هذه التواريخ المخطوطة ؟ وكيف يظعن الفارسي إلى ما ورد في ملحق « المتجد » من تواريخ وأيام ؟!

وبعد : فهذه حفتة قليلة جداً من أوامام كثره جداً ولغت في معجم الأواب والعلوم بكتاب « المتجد » . ولما فصلنا التفسير بكتاب نعرف فصله في الوصول بالمعجم العربي الحديث إلى هذا العهد من التنظيم والتنسيق والتسريب والدوبوب والإخراج والتصوير ، لأماد الطالب مظلوم في الشرح التفوي والمادة العلمية يادني جهد ، ولا أردنا أن نقص قدر هذا المعجم الذي سد فراغاً كبيراً في المعجم الحديث ، ولكتنا أردنا أن نفيه العالم التواسع الأب العربي اليسوعي فردينان نوتل إلى بعض الماخذ على القسم الجديد من معجم « المتجد » ، ليأود النظر فيه كله ، وليخرجه على وجه يظنننا على قيمة معاجنيسنا العربية وموسوعنا الموجزة ، ويجعل مادنا العربية فائداً عند قدر الاستفادة من كل ما يشكك في قيمتها وسعتها وإصالتها ودقتها وسبيلها وتعتييلها ، وهي كلها صفات ضرورية لازمة لكل لوات فكرى خليق بالتقدير والاحترام .

محمد عبد القتي حنين

عباس محمود العقاد التفكير فيضية إسلامية

في هذه الفترة من تاريخنا وتاريخ العالم نجتاز اثنا وبعثناز العالم معنة تظهر في التاريخ على فترات متفاوتة ودرجات متباينة ، تلك هي معنة الاستحلاف بالمقل والانتهاز بالمتقى ، والعمل هو ملاذ الإنسانية الذي نلجا إليه دائماً عندما نهدها الإخطار ، وعلى نمعد هذه الإخفاء فإن أعظمها هو أساءة الإنسانية استخدام العقل . هذه الأساءة لا يعدها حتى التسكر للعقل تمام التسكر ، فما أسهل أن يعود اللاعقليون إلى حظيرة العقل ولكن تقويم المنطق الموعج من أصعب الأمور .

والإنسانية بحاجة إلى من نههون بتقويم منطقها كلمسها عصفت به جائلة من جوانح الهوى .

ونحن - قبل غيرنا - في حاجة إلى هؤلاء ، فاهتنا نظمت في سيدة العالم ، فابن نحن مما تتأورنا من رباح وتيارات ؟ عينيها بعد نوم طويل على مختلف الماذاب الفكرية الطامشة ان ترائنا نواجه تعذبا خطيراً فاما ان تثب قدره على الفاء ، واما ان ينسحب من الديدان حاملا معه جثة ماضي عريق وجثة مستقبل مؤود . وبدون العودة إلى حظيرة العقل - وبدون قوم

المنطق فن يستطيع هذا التراث أن يقف في وجه التيارات وتشتت في مهب الريح .

والاستاذ عباس محمود العقاد أحد أولئك الذين يسطعون بالهمة الشائفة ، هذه الهمة التي يعرضها عليه الدين ، ويعرضها عليه - قبل ذلك أو بعد ذلك - منطق قوى موهوب . ولأبائنا بين الآتين بل هما شيء واحد « فالتفكير فريضة إسلامية » والتحويل على العقل مزية من مزايا القرآن ، ويجب العقاد في آيات القرآن إشارات جازمة متكررة إلى العقل وبمختلف وظائفه وخصاصاته ، مع بيان العقل الدواعي والمقتل المدرك والمقتل الحكيم والمقتل الرشيد ولا يذكر العقل عرساً مفتضيا بل يذكره مقصوداً مفضلاً على سحر لا نظير له في كتاب من كتب الإدمان .

والإهمام بالعقل على هذا النحو ليس غربياً فهو نتيجة لازمة في دين لا يعرف الكهانة ، إذ ان الكهانة يحمل من الفرد قدراً كبيراً من مسئوليته ، أما حيث لا كهانة فعلى الفرد أن يعمل مسئوليته غير معتمد إلا على الفهم التفوي والتفكير السليم . ولا هلر للمعاون في حمل المسئولية أمام مانع من الروع المخطلة للعقل وأكبر هذه الروع : البؤس والاقتصاد الأصعب بأصحاب السلطة الدينية والخوف المهيمن من أصحاب السلطة الدنيوية .

حقاً ان الإسلام لا يكلف الإنسان ما لا يستطيعه ولا يطلب منه أكثر من طاقته ، ولكنه لا يقبل منه أن يلقى عقله استسلاماً لعرف قهص أو ختوعاً إلى يدوع الوصاية على الناس أو رهبة من ذوي البطش والظلمين . وهذه الموانع كلها - أما بدم وبقي مانع ما هن من على الإنسان أن يعيش يسره مقل رجوع إلى - أنه وهو سلاح مبدع ونكهة - أن يحكم أمام كل عفة من معاصيا ، وقد سبق عليه ذكره في المعاصر أو بصره وليكنه - ولقد من حق تهور من أحله المسقة لأنها أهرى - فلهذا العقل وأركانه إلى حياة لا تعقل - فلهذا العقل وأركانه إلى حياة لا تعقل - فلهذا العقل وأركانه إلى حياة لا تعقل .

بهذه الكلمات البشاعة يوفد العقاد فينا الشعور بالمسئولية .

بهذه الكلمات العازمة يثير فينا ما نحن بحاجة إليه في معاركتنا من أجل المستقبل : الشجاعة في إبداء الرأي والصبر على عواقبه .

بهذه الكلمات الدافعة بسطنا أمام رسالة خالصة ورسالة البحث عن الحقيقة وإخبارها في كل حالة وكل شيء حتى لو كان هذا الشيء هو القرآن نفسه ، وهذا ما فعله العقاد في جميع فصول هذا الكتاب فهو يعرض لراى القرآن في المنطق والفلسفة والمعلم والفن والتصوف والمذاهب الاجتماعية ، ويقف أمام الأدباء الأخرى ويرجع بعد المرحلة الفنية ليرفر قابلية القرآن لاستيعاب شتى فروع المعرفة كما ينبغي أن يستوعبها كتاب خالده ، وليجيب على الذين يتساءلون : هل تنفى الفكر والدين ؟ وهل يستطيع الإنسان المصري أن يقيم عقيدته على أساس من التفكير ؟ إلى آخر هذه الأسئلة التي نهجي بها الخواطر عند الجلي وتجرى بها اللسنة عند آخرين .

والكتاب - إذ يقوم بهذه الرحلة ويقدم لنا الجواب على التساؤلات العازمة - إنما ياتح بادينا إلى المسير الذي نتفلسنا من التفكير التفكري والصياح المنطقي ، طريق التفكير المعلى واختيار المعلى صادقة كانت أو كاذبة . وهذا طريق شاق ، ولكن العقاد يعلنا الإقبال على الشاق فيبدوه يستمر قلق عظيم ، وبدونه نستبد بنا التكدود والإرجاف حتى تشلنا في النهاية وسلب قدرتنا على التفكير .

ولا شك أن التفكير النقدي هو وسيلة بني الإنسان جميعاً إلى انتقام الشر ، ولا شك أن حرية الفكر شرف جوهرى للتفكير ، فما موقف الإسلام حيال النقدي وما نصيبه من حرية الفكر ؟

في صفحات تسمى على التلخيص يجب العقاد على السؤال الأول فيلزم بين النقدي والجدل فالنقدي بحث عن الحقيقة والجدل بحث عن الغلبة ، ومن الصفات الأخرى للجدل الكبارية وإثارة المغالطة ومن نتائج الوخيمة التي بالتشور وإشاعة الخلاف وإثارة البغضاء ، وقد انتقلت هذه الآفة إلى الأمم الإسلامية من أهم فريضة ، فافتقرت انتحالها بشبهات كثيرة ورأى الناس أنها مكيمة مدبرة للامة الإسلامية ، الأمر الذي دفع بعض الفقهاء إلى منع الاشتغال بالجدل تجنباً لنتائج السيئة وليس من مصلحة الجماعة أن تسقط فرصة المحاكمات اللغوية التي لا تقرب بعيداً ولا تجلو قاصداً .

وعرض الكاتب للنشبة التي تثار حول رأى امينين من اكبر الامة الجيوشيين - هما الغزالي وابن ليحيى - في النقدي فيقول ان مناقشتها للنقدي مناقشة تصحيح وتنقيح وليست مناقشة هدم للناس التي يقوم عليها . وليس أدل على ذلك من أن حجج ابن ليحيى في هجومه على النقدي لا تعقد على الدليل والقرينة والاستقراء والملاحظة وهويحكم الطفل في النقدي انقاداً من تحكيم النقدي فيه . ولا يكون النقدي مستحكما في العقل سارداً له من النظر القويم الا اذا غلبت فيه أشكال اللفظ والصفة على حقائق المعنى وجواهره .

والغزالي يحرم التقليد على من يستطيع الدرس والاهتداء بالتفكير كما يحرم تعريض العالم للعقيد للمفاهيم في التشكلات « وليس في ابتلاء العالم المقلد بهذه الحجة شيء من العقل ولا في تجييبه مطرئها ووبال متبهاها مخالفة للعقل والمحرر عليه »

ويرد العقاد على ما خطر لبعض المستشرقين وكتاب القرب الذين نزلوا ان طوائف الشيعة الامامين كيهت من حق العقل في البحث والقيم بان الدراسة العقلية كالتي من أهم الوسائل التي اشتغل بها الشيعة ، بل ان اساطين الفلسفة الإسلامية قد تلقوا كلامهم في العقل والنفس وفي مذهب الانطولوجية الحديثة ومذهب الموليين منها على التخصص « من افقوه الشيعة الامامين »

اما الاجابة على السؤال الثاني فنجدها مبثوثة في أكثر فصول الكتاب .

لقد كان من الطبيعي ان تكون دولة الاسلام - وهي قائمة بغير كهانة - ارحب الدول صدراً واسمها فترا ، ومن الملاحظات الطريفة التي يدل بها الكاتب على سماحة الاسلام تتبع معاصر الفلاسفة المسلمين وغير المسلمين في بلاد الاسلام ومصالح الفلاسفة بين أبناء العالم اليوناني « فقرأت فقي على ما بينوا وأفلاطون بيع في سوق المبيد وأرسطو نجاً بنفسه من أليسا خرواً من مائية كمانية سقراط بعد ان رماه كاهن من كهانها بالاحقاد وقيل انه ألقى بجمعه في البحر ، اما فيثاغوراس فقد مات نتيلاً بجانب مزودة فول وتبع زريون نفسه لأن الالهة امرته بذلك كما قال بعض الامبيد » ولا تلم على التصديق ملاه مصيره هذا ولا مصير فيثاغوراس بالدعوة الفلسفية ولكه على أي وجه من الوجوه - مصير لا يقل على قرأ امين » .

ويؤكد العقاد بعد ذلك بين ما عرّفه لاكبر للفلاسفة اليونان وبين أحوال الفلاسفة من المسلمين الذين اشتغلوا بالفلسفة اليونانية وهي اجنبية في بلاد الاسلام - فلا يرى أحد اصيب بمثل المصائب من جراء الفلسفة أو الأفكار الفلسفية « من اصيب منهم يوماً بكمزود فلما كان مصابه من كبد السياسة ولم يكن من خرج بالفلسفة أو حرج على التفكير »

ويخلص العقاد عقابى الحرية الفكرية من النصوص كما يتقنم من الواقع فليس في القرآن ولا في السنة ما يلق عليه في سبيل الفكر ، أما الواقع فهو شاهد لا شك فيه على أن الاسلام لم يوح لاتباعه في تاريخه الطويل بأن يقتضوا الفكر والفكرين ولم يبع لهم عقوبتهم « ولم يكن هذا الدليل الراسخ من روح الاسلام مقصوراً على وطن أو سلافة فيقال انه مستمد من ثرات ذلك الوطن أو تلك السلافة ولكنه من بلاد المسلمين جميعاً في صورة كثيرة فلا يرجع به المؤرخ النصف الى وحى غير وحى الكتاب الكريم » .

ومن التراخي الذي تثار حول حرية الفكر في الاسلام الارجاع القائل بأن الاسلام ضد العلم أو أنه يوحى لبعض رجاله بأن يفلقوا من العلم وقلة الضو . والرجوع الى نصوص القرآن كاف في القضاء على هذا الارجاع ولكن العقاد لا يكتفى بالتص لانه يعتقد ان الدين روح يثبت في الاخلاق والتقاليد التي جانب النصوص والحكام بل أنه ليذهب الى أبعد من هذا فيرى ان جذارة الدين تعني بتأثيره في حياة البشر « ولايصح الدليل من الادين صمل نافع في حياة البشر ما لم يثبت له هذا العمل بين أتباعه بما يرحبه اليهم من روح يصعدون منه لهما معدوه ولم يستعدوه من افمال أو خلاق وآداب » .

ودرج الاسلام على التي عصمت آياته من تلك النقم التي انصبت على كثير من أباوها لانفسهم البحث فيما تصرمه عليهم معتقداتهم الدينية أو ما يحرمه عليهم كهانهم المستأرون بتفسير تلك المعتقادات .

ومن أهم في هذا المقام ان تعرض تلك الشيعة الجشولة في كتابات الدين سلامة موسى حول مواقف الغزالي من العلم ، فهو يقول ان الغزالي حرم تعريض الجغرافية لآه سبيل الى الكلي (١) ، وأنه يرجعنا عن دراسة الرافضيات (٢) . ومواجه الاستناد سلامة من كلام الغزالي من العلوم لا يختلف عما فهمه من كتابته يحرم الصلاة لان القرآن يقول (اتقوا الصلاة ...) فهو يعقل من كتاب : « التشديد من الصلاة » النص التالي : « تكلم الاوائل في الرافضيات برحمتي وفي الاديان تعميبي ، لا يعرفون ذلك الا بجرير وخاض فيه .. لهذه آفة عظيمة لاحلها يجب زجر كل من يحوش في تلك العلوم » (٣)

وتدل الكلام بهذه الصورة يشوه رأى الغزالي في العلوم نعم التشويه . والانصاف يشفي نقل النص كاملاً وبشخص الرجوع الى غير هذا النص من كتابات الغزالي فليس من الجسائر أن يقع عقل كمثل الغزالي في التنافس وهو القائل : « لقد علم على الدين جناية من كان الاسلام ينصر بالتنازل هذه العلوم ، وليس في الشرع تعرض لهذه العلوم بالنفي والآليات ولا في هذه العلوم تعرض الامور الدينية » (٤) .

فالذي يعتقد ان انكار الجغرافية جناية عظيمة لا يدعو الى منع تدريسها - والنص - كاملاً - يظهر ان جلدان الغزالي لا يجر دارسها العلم وأما كما من يخطئ بين العلم والفلسفة دون دراسة ، فهو يريد ان يملك القدرة على التفكير ان يفكر لنفسه لا ان ينتظر من الآخرين ان يفكروا له . انه يجرس التقليدين الذين لا يحسنون الا تلفظ كلمات العلماء الفلاسفة او الفلاسفة العلماء دون قدرة على فهمها وتبيين ما فيها من صواب أو خطأ . يقول الغزالي (٥) بعد ان ينسج العلوم الى رافعية ومنطقية وطبيعية والهي وخلقية : « أما الرافعية »

- ١ - ص ٧٦ مقالات ممنوعة .
- ٢ - العرف الاثنية للغة العربية ص ١٥
- ٣ - الرجوع السابق
- ٤ - ص ٦٥ النقد من الفلال - طبعة مكتبة الانجلو
- ٥ - ص ١٤ الرجوع السابق .

أعمال مؤتمري روما دار «أشواء» بيروت الأدب العربي المعاصر



عقد في العام الماضي مؤتمر أدبي في روما يضم بعضاً من الأدباء العرب وجميعاً من المستشرقين ، تدارسوا خلاله مشكلات الأدب العربي المعاصر ، وقد صدر حديثاً مجلد يضم أعمال هذا المؤتمر العام .

يتلخّص في البداية البحث الذي قدمه الشاعر اللبناني يوسف الخال حول « الأدب العربي في العالم الحديث » بقوله فيه إن هذا العالم الحديث فجائلاً في أعقاب الحرب العالمية الأولى ، والحق أنه بدأ في التسرب إلى حياتنا منذ نهاية القرن الثامن عشر بالحملة الفرنسية وحكم محمد علي ونشاط الإرساليات الدينية الأجنبية « على أن العالم الحديث لم يصبح عالمنا بالتفصيل إلا بوزل السلطنة العثمانية من ربيعنا » .

لم أثار البحث قضية التنافس بين كوننا في العالم الحديث شكلاً ، وخارجاً من حيث الجوهر ، فقال إن لغة صوغيات انتمزض طريق الأدب العربي المعاصر في محاولته تقبض هذه الأزمة ، في محاولته أن يعيش عالمنا الحديث دون سلطان خارجي من مجتمعات القديم ، وأولى هذه الصوغيات هي اللغة. ذلك أن حجرى الرضى يماحرون اللغة العربية هما الحقائق الوضوعية التي تقول بتطور اللغة في موازاة تطور العصر ، والرمزية الدلالية في توحيد اللسان العربي ، فالسؤال الأصيل : كيف نوفق بين هاتين الدلالتين هذه ، وبين أن يكون لنا أدب حي بلغة الحياة ؟ » .

ويجيب الباحث بأن الطولاني يضمها للغويين والاكاديميين لهذه المسألة ليست حلاً واقعية ، فالحل الزبالي العفوي يربط في ذلك الطولاني من أطوار اللغة العربية حين تتوحد لغة الحديث مع لغة الكتابة ، فتتخذ تنظيلاً على هذه الصعوبة الاستيعابية في « جرد الأدب » عربي ، في مبدع ، حديث » .

أما الصعوبة الثانية التي أثارها إليها الأستاذ يوسف الخال فهي « التعلق التاريخي » الذي تتسم به الحضارة العربية ، وقال أن الأفكار الكبيرة المسالمة تستوعبنا حتى أننا نقضي أعمالنا في الصراع من أجل الحفاظ عليها ، ولكن المجتمع العربي يصطدم صراعاً عسافاً بالإنجازات العالمية في مجال الحضارة ، مما يجعل الإصرار على الأفكار المطلقة شيئاً قريباً من العيش ، وما نحن اليوم ، في طوفان القوم ، نستقبل بفكرة الجامعة الدينية فكرة القومية الأكثر انسجاماً مع طموحنا ومع مفاهيم العصر الذي نميل فيه ، فهل يأتي يوم نزهد فيه عقلنا الأفكار الكبيرة ، فنندرك أن المجتمع الخلقي قد يكون المجتمع الذي ينتج طبيعياً في بيئة ما ، لا الذي يقره الفكر على تلك البيئة . عدت قد سهى رحلتنا الطويلة هجر صوره مبدعة من التعلق التاريخي » .

ومن هذه الثقافة يلتقي الباحث بالصعوبة الثالثة في وجه الأدب العربي المعاصر ، أمضى هذه الأسوار القاتلة بيننا وبين التراث الحضاري على النطاق العالمي . فهو يقول أن الحضارة الإنسانية كل واحد لا يتجرأ بعيت ينبغي أن تكون عنايتنا بالتراث الفني في أوروبا أو أمريكا لا نقل عن هاتين بالتراث العربي » من شدة التراث الحضاري كله ، منشد قلقنا من وهوميروس وطاليس وسوفوكليس حتى فوكتر وسلمان جون بيرس وهابيدجر ، يجب أن نضع أدباً ، ومن شأنه يجب أن يتألفنا الفكر العربي ويطبقنا التراث العربي . يسكب كأي نواس ، لنا وما ، يتقدم ما هو للانجليز ومنهم ، يتقدم ما هو للفرنسيين ومنهم ، يتقدم ما هو ، مجلة ، للتراث الإنساني روم ، في ذلك نحن فركنا ، لا فضل لواحد على الآخر إلا بالمعطاء البذع » .

فتتعلق بضم الحساب والهندسة وعلم حياة العالم وليس يتعلق شيء منها بالأمور الدينية نفياً وإيجاباً بل هي أمور براغماتية لا سبيل إلى محاكاتها بعد فهمها ومعرفة ما ، وقد تولدت منها آفات الأولى : أن من ينظر فيها يتصبب من دقاتها ومن ظهور براغماتيا فيجسب بسبب ذلك اعتقاده في الغفلة فيجسب أن جميع علومهم في الوضوح وفي وثاقته البرهان كيلا العلم لم يكون قد سمع من كثرهم وعلمهم وتواؤمهم بالذبح مائذولته اللسة فيكبر بالتقديس الحمى ويول . لو كان الدين حفاً لما احصى على هؤلاء مع تدقيقهم والعلم . . وإذا قيل له الحادق في صماعة واحده ليس يبرم أن يكون حادقاً في كل صماعة . . فلام الأوائيل في الرياضيات برهاني وفي الاهليات تقميني لا يعرف ذلك إلا من جربه وخاض فيه ، لهذا اذا ما قرر مسلمي هذا الذي انتدع بالتقليد لم يقع سه موقع التبريل بل تحمله ظلية الهوى على أن يصر على تحصيل الظن بهم في العلوم كلها ، فهذا كآفة عظيمة لاجلها يجب زجر كل من يحرض في تلك العلوم . .

الغزالي - الدين - لا يعترض على ما يثبت بالبرهان وإنما يعترض على من يرفق في أمور تخمينية بغير علم .

هذا هو الإسلام لا يفسق بالعلم وإنما يفسق بالتفكير الضيق والتلق الذي كان الإسلام يفتح صدره للتفكير العلمي فانه يفتح صدره أيضاً للمذاهب الاجتماعية والفكرية ولكنه يستوعب هذه المذاهب ولا يستوعبها كلها ، وهذا ما يناسب رسالة الدين ، فالدين ليس نظاماً فكرياً أو اجتماعياً مطلقاً يصلح في مكان معين وزمان محدود . انه مجموعة أصول ومبادئ توحى بما يتفق الناس في مختلف الأزمان ومختلف البيئات .

إن المعاد يقر أنه ليس في أحكام الإسلام ما يمنع المسلم من العمل للديمقراطية أو العمل للاشتراكية أو العمل للوحدة العالمية وليس فيه ما يمنعه من قبول مذهب التطهير أو قبول الشيوعية في صورتهما التلق . ليس معنى هذا أن الإسلام يتضمن هذه المذاهب بكل عناصرها وفروعها ، بل معناه أنه لا يفسق بهتة ما دامت نتاج العمل الفكري لا يفسد . أن الدين يتيسر أن يخلق للمذاهب الفكرية مجالاً في المسائل المحددة ، وأن المذاهب الفكرية ينبغي أن ترضى للدين حرمة في المسائل الباشية » .

وبذلك يلقى المعاد على التعارض التوفيق بين الدين والمذاهب هذا التعارض الذي ينشعب في أذهان الناشئة من الشيعة فيصرهم من الدين ويصرهم من المذاهب ويلقى بهم في هوى الفصاح .

ويتم المعاد كتابه بعد أن أثبت قابلية الإسلام للحياة فيقرر أن التفكير يوجب الإسلام وأن الإسلام يوجب التفكير ويحل على أولئك الذين ينتهون من بعولهم وتقسيراتهم إلى بيد الأديان والتكاثر المعتقدات ويجب عليهم قصور التفكير ، ذلك التفكير الذي ينتهي بهم إلى العلم « وليس ما وراء الفكر مدما بل هو وجود مطلق أزلي أبدي محيط بجميع الموجودات ومنها الفكر والمكترون » .

إن القارئ ليضحى وهو ينتهي من قراءة هذا الكتاب يجادل ذلك الشيء الذي شاده المعاد للإسلام أو شاده الإسلام للمعاد لا يبرى فهو جلال الكلمات الخالدة أم جلال الدين الخالد ، ولكنه سيفرض - موقفاً - أنه « ما من دين خلق لأربع ومشرين صماعة » .

هذه لمحات من ذلك الكتاب الذي نخطه اذا قلنا أننا نستطيع تقديمه إلى القارئ في صفحات ، فلسوف التقصد يتألى على التلخيص ، ولا فرو ، فهو أسلوب الذين يكتبون لا الذين يثرون .

الحصاني حسن عبد الله

يلي هذا البحث محاضرة الأستاذ موسى الناصوري **عسول**
« الأدب العربي والتقاليد العائلية » .

قال أن القراء العرب لا يأتونهم نصيب - يتابعون
العكر العالي متابعة جادة يوماً فليوماً ، في حين أننا نجسد
أن القارئ الأوربي يكاد لا يعرف شيئاً من نهضة الأدب العربي
الحديث ، لما نقله المستشرقون أو عرفوا به لا يزيد من الآثار
السلاسلية في تاريخ الأدب العربي ، أو الانتصار على مشاهير
التاريخ الحديث من أمثال طه حسين والحكيم ، بينما هناك
أجيال جديدة تتمتع باحترام مماثل ونفوذ روحي أكبر ، كذلك
الجيل الذي أنبت الروالي الفد نجيب محفوظ . ثم تكلم
طويلاً عن محنة فلسطين ، وكيف أنها كانت الحاسمة المهيمنة التي
أيقظت الضمير العربي حول قضاياها المصرية ، وانعكس ذلك
الحزن على الأدب في صفحات حية نابضة بالآل . وقسم
الأستاذ الناصوري في النهاية قائمة الأسماء العربية التي تستحق
الرجعة إلى اللغة العالية .

ثم تحدث الدكتور إبراهيم مذكور حول « الأدب العربي تجاه
مشكلتي اللغة والحرف » فقال :

١ - أن اللغة ظاهرة اجتماعية ، ولذلك ، للتدريج عليها سلطان
قوي ، لأنه يستمد قوته من تاريخ طويل ، وفي لغتنا
العربية يتصل الجانب الديني بالجانب الفنيوي يكتسب
من همزة وصل . ولهذا اكتسب اللغة في حياتنا وراثتنا
قداسة خاصة لا تحول دون الإصلاح التدريجي ، ولكنها
تحول دون الطفرة .

٢ - « والأدب حياة ألغة ، يساهم فيه التحدث والكتابة ،
النثر والشعر ، الخطيب والصحفي ، المذيع والممثل ،
الأديب والعالم ، الشعب والخاصة ، فهو جملة الإنتاج
الأدبي في لغة ما ، يتأثر دون نزاع بالأحداث السياسية
والظروف الاقتصادية والاجتماعية ، ويصور الحياة
الدينية والأخلاقية ، يبتلي بالجدوى جديلاً ، ثم يندفع
ويتحرك ، يخلد ويصلي ، فيتمشي في الأدب الأجنبية
ويقلدها ، وهو متنوع يختلف من عصر إلى عصر أو من
بيئة إلى أخرى . فهناك أدب قديم ، وأدب حديث ، أدب
ريفي وأدب حضري ، أدب ديونفراضي وأدب استعراضي »

٣ - ثم قال أن الأدب مادة الفلسفة ، ولقد غنى الفقهون على
مر العصور في التاريخ العربي ، بجمع العنود الأدبية
وتعميقها وأحصاء مفرداتها وتسجيل القديم والجديد
منها . وعند الباحث هذه الجهود التي بدأت منذ بعيد
إلى أن أصدر مجمع اللغة العربية بالقاهرة مجسمه
الوسيط .

٤ - ثم عرض الباحث لمشكلة الحرف العربي ، وكيف أن دعوة
مبدع الميز لمهي إلى انتفاء الحرف اللاتيني لم تلق أي
استجابة من الجميع لأنها تثير الصلة بين الماضي والحاضر .
وأكد الدكتور مذكور أن محاولات الحرف اللاتيني واللغات
الشعبية أو اللهجات العامية ، كانت تسمى من أرادتها منظمة
في الأصول إلى حل ، وأن لم يزد هذا الإصلاح إلى درجة
واحدة من الترفيق . واستشهد بالتطبيق الذي آثره
الأديب سميد غزل في ديوانه « بارا » حيث استخدم
الحروف اللاتينية والعامية التقليدية . « ثم دعا المجمع
إلى تيسير النسخ والأحلام ، ووسع في ذلك مشروعات
معددة . وينادي من تقديم عائلات للدلالة مسمى
أسماء الحروف التي لا تقابل لها في العربية ، وحاول
وسم طريقة لكلمات الأعلام الأجنبية . ودعوات كهذه
أن لم تستجب اليوم ، فهي أحدها طرقها لا مسالة » .

ثم قدمت الدكتورة بنت الشاطئ بحثاً عن « الأدب النسوي
العامر » فالتفت أن للمرأة العربية جهوداً عظيمة في مجال
الأدب والنثر على مر التاريخ العربي ، وأن بطولها في هذا

السيل تنامي من كونها أدت رسائلها الأدبية بالرغم من القيود
والأغلال التي طرقتها وكبتها ، ولم تمنح أمامها فرصة مساوية
لعرسة الرجل في الإنتاج الفني .

وقالت إن هذه القيود والأغلال لم تكن من الدين في شيء
وإنما كانت من رواسي الأنظمة الرجعية . ثم ذكرت أحداث
النهضة الأدبية الحديثة من أمثال عائشة التيمورية ومي ريادة
وفيرها ، إلى أن تحدثت عن اتجاهات الأدب النسوي المعاصر
وميزاته فتساءلت : لماذا نخاف تقسيم الأدب بين الرجسالي
والنساء كالأدب يختلف بين الأدب في الأدب ؟

وقالت أننا في عصر التخصص ، وينبغي أن نعرف بأن للمرأة
أدبها كما للرجل أدبه ، وأن أدب المرأة متصف بسمه بارزة هي
عاطفية السائل .

وأخذت الدكتورة على ادب كوكيت خوري وليلى عطسكي
عدم اهتمامه بالحياة الواقعية ، إذ أنه يعتقد إلى الصدق -
وهو جوهر العمل الأدبي - في محاولته التعبير عن بحر المرأة
العربية الماصرة ، بل هو يؤكد : **كما تقول الدكتورة** - أننا
بحاجة دالماً إلى حراس المصيلة من الرجال ، دامتاً نسقط
في محاري الخطيئة فور حصولنا على حريتنا .

وكانت المحاضرة التالية للشاعر السوري أدونيس « على
أحمد سعيد » بعنوان « الشعر العربي ومشكلة التجديد »
فلم لها بقوله أنا حين سطر في ضوء حاضري ، إلى التجديد
الذي حاوله أسلافنا في الماضي ، وإلى ما أثير حوله آنذاك ،
نرى المفارقات القريبة التالية :

١ - كل القدي يسير في اتجاه والشعر يسير في اتجاه آخر ،
كان القدي يداومون من قيم موروثة ، وكانوا يطمحون
بالقديم يستبدون لانه قديم . وأن كان سقيفاً ، في حين
كان الشعراء يحارون التخلص من سيطرة القديم وأشكاله
ويحاولون أن يكتبوا الشعر بمسايل جديدة ، قليلاً
أو كثيراً . فليس في تاريخ الشعر العربي نالده واحد وجه
القديم أو أن يلجأ ناثيراً حاسماً . واكتفى النقد أن يكون
مقتضى لتقريب القدي ، وصنعاً للاعتك السائدة ، ودالماً
من القديم ومطابقاً بانابعه والنسخ على مواله .

٢ - الشعر الحديث الذي اعتبره النقاد « فاسداً » هو الذي
صح في المساق الأخير ، والشعراء يتناولونه إلى أكثر
مما يتناولون الشعر القديم الذي اعتبره أولئك النقاد
النموذج للاكمل للشعر العربي ، في حين أن النقد القديم
هو الذي يستمر في حياتنا وفي ثقافتنا وسيطره ، بشكل
أو بأخر .

٣ - أن ما اعتبره هؤلاء النقاد في الشعر الحديث خروجا على
عمود الشعر العربي وانحصالا منه ، لتعسده نحن إلى
استجابه مع وثقته له . لقد أدرك بعض أسلافنا ضرورة
التجديد ، وحاربوا في مسيله ، وكسروا أطوارها كثيرة ،
ومهدوا له ، أن أهم لم يبقوا الجديد حقاً ، وبقي الشعر
العربي ، قديم ومحدث ، أسير قالب واحد ، فحتى
أيو نواس ، الشاعر الذي يفتينا من وجهة النظر الشعرية
الحديثة ، أكثر من أي شاعر عربي قديم آخر ، كتب
الكثير من القصائد التقليدية ، مسيرة وتقرباً ومرساة
ولم يكن ثورياً كاملاً » .

ثم عرض الشاعر أدونيس للحركة الحديثة في الشعر العربي
من حيث الأسس التي تستند عليها ، والتي يمكن تلخيصها
في :

أولاً : التمرد - على اللحن التقليدية - الذي بدأه الشعراء
القديان ، وانفجابه وإيماله إلى أقصى ما تتيح التجربة
الشعرية دون أي نوع من أنواع الخضوع للتقليد ، فلا
يتن التجديد بالعودة إلى التقليد أو بالتلازم مع أشكاله

وصناعة - لهذا فلما وجه الشعراء القدامى عنيتهم بالقصون ، بل تركوا اهتمامهم على الصيانة التوسعية
 « من هنا ينشعب ما قلته ألقائهم أن الشعراء العربى الحديث
 حقاً لا يتخطى فقط الاستكمال الشعري التقليدي ومما يميزها
 وأما المفهوم التقليدي ذاته للشعر ، فقد أصبح الشعر
 « من الإنسان ذاته في استيقاظه الصالح المراهق وتوقع
 القبل » - كانت مهمة الشاعر العربى القديم أن يلاحظ
 العالم ، فيجتره ويصنعه ، أما دوره في الوقت الحاضر
 فهو أن يعيد النظر أصلاً في هذا العالم ، أن يبدله
 أن يخلق ويريد ويبتدع . أنه ، الآن ، مضامرة في الكشف
 والمعرفة ووعى شامل للظهور الإنسانى » .

ثم ينتهى أدونيس من مضاميرته الهامة بقوله :

ليس في اتجاه الشاعر العربى الحاضر ازدياد الماني أو ارتفاع
 من التراث ، كما قد يظن البعض ، وإنما هو استجابة للوضع
 الحضارى الراهن .

وكانت المحاضرة التالية للكاتب العراقي جبرا إبراهيم جبرا
 حول « الرواية والتمعة القصيرة المعرفية ودورها في المجتمع
 العربى » .

وبالرغم من اتنى الارت في عرض أعمال هذا المؤلف أن النثر
 جانب الحياد التام في لصالح المجلد الذى يضم هذه الأعمال ،
 إلا أننا لا نستطيع أن نتمتع بشعنى بمصدا هذا البحث في
 الموضوع الضخم الذى لم يكفل الكاتب سوى شتر ضئيل
 فقط ، لهذا يدور القاريه نوا آية أحكام مطلقة تعمد على
 التعميم ساهلها الاستلا جبرا في أعدامه للأن الروائى العربى ،
 إذ يقول :

« لا أرى أنرا يذكر في روايتنا العربية المعاصرة ، فالرواية
 بدت ما زالت لا يؤخذ صاحب الجهد من الروائى ، وما زال طابعها
 الأوضح طابع النثية والتسنية . وكثيراً ما يعتبر القاص لدينا
 ناجحاً إذا استطاع تحقيق هذه النتيجة على نحو أولى يتجنب
 سمد : يسبه إلى ما المبال الكبير في بناء الرواية المثلى ،
 ولهذا السبب تصبح ليلى يطبق مثل أعلى للرواية العربية عند
 السيد البياضات ، كما تصبح « زلال المدق » قمة أعمال نجيب
 محفوظ حتى عام ١٩٦١ ، ونصبح « يوميات نائب في الأديان »
 شروة إنتاج الحكيم في الفصحة والسر على السواء ، ذلك أن
 إنتاج الحكيم للمصرح ، لم يعد للمصرح لهما ، باستثناء « أهل
 الكهف » و « شهزاد » .

أما المحاضرة الأخيرة فكانت حول « الانزاع والالزام في
 الأدب العربى الحديث » للشاعر العراقي الاستلا بدر شاعر
 السياب ..

وفد فرق فيها بين الانزاع الساريزي والالتزامى الشيعوى ،
 وكيف أن الإبداع العربى خلطاً بين الفكرتين ، حتى أن بعضهم
 هجر مبدأ الانزاع كلية لجسرد اشتغاله على معان سياسية .
 واتبنى إلى القول بأن الانزاع اللداني النابع من الأدب يختلف
 عن « الانزاع » والتوجيه من الخارج . وأن المجتمع المصرى
 يجتاز احدى مراحل تاريخه الثورى حيث يتطلب الموقف
 الحضارى من الأدب ألا يتجاهل مقتضيات هذه المرحلة . ثم
 أكد أن الفنان الصادق هو فنان ملتزم بصورة أو بأخرى .
 ولم يتضمن المجلد الذى يشتغل على أعمال المؤلف ، محاضرة
 الاستلا محيى الدين محمد حول « الأدب العربى بين التقليد
 والتجديد - موقف الأدباء العرب » .

والقاريه يتبين من هذا العرض الوجز أهمية القضايا التى
 ناقشها المؤلف وخطورة بعض الأخطاء التى طرحت للبحث . وكما
 كان الحال يضحى بالنقد والتحليل ، فأننى أرى لقرار « المجلة »
 مهمة التطبيق على هذه الآراء ونقدنا في حدود النطاق التى
 تستحق النقد والتعليق .

نادية لويس

الشعرية . أن في مثل هذه المدة انصلاً من الحاضر
 وتقيداً للحساسية وخشية للواقع « التقليدي ثبات الحياة »
 حركة ، فمن يبقى في التقليد يبقى خارج الحياة . وكما
 أن الأمانة التقليد لى الحياة ، فإن الأمانة للأشكال
 وأساليبها هى الشعر . وكما يتجلى على هذا التمرد
 أن يكون جديراً وفداً ، إذا تذكرنا أن التقليد في بلادنا
 ليس مجرد إيمان واقتناع وإنما هو نظام حياة ونظام فهم
 للحياة أيضاً .

لأنها : تخطى المفهوم الذى يرى في الشعر القديم
 « وروية جمالية » ، وأنشودنا لكل شعر يأتى بعده ، أو
 مقبلاً له ، أو أصلاً ، أخيرة . هذا يؤدى إلى تحطى
 الموقف الحضارى الذى يرافق هذا المفهوم .. المؤلف
 الذى يعتبر أن للتراث الشرقى العربى قيمة ذاتية
 مستقلة عن التراثات الشعرية الأخرى ، وأنه لذلك مبدأ
 وأصل ، ومالم يكتف بدائه له خصائصه الجمالية ونظمه
 القدس ، وأن النقد والإبداع كشيء به عودة دائمة
 صوب عصره الدهين .

ولقد فصل الشاعر أدونيس هذه الأسس التى تستند إليها
 حركة الشعر الحديث في النقاط التالية :

أ : الساحة العبية : التعقيد العربى القديمه مجموعته
 أبيات ، أى مجموعة وحدات مستقلة متكررة لا يربط بينها
 نظام داخلى ، إنما يربط بينها القافية ، وهى قائمة على
 الوزن ، والأبجار طابعها العام . أما القصيدة الحديثة
 فهى وحدة متماسكة حية متوعدة ، وهى تزد لكل لا يتجزأ
 شكلاً ومضموناً . القصيدة الحديثة تجربة ثبل كل شاعر
 لها لغتها الشخصية المتفردة ، هى تجربة لرؤيا الشاعر
 التى تقرب من النبوة ، وليست موفسوما أو حادنا أو
 مناسبة ، القصيدة الحديثة تعتمد على الإبداع مهما كان
 مصدوره ، فالوزن ليس هو المصدر الوحيد بالنسبة لأنظام
 الشاعر الحديث .

ب : الساحة الشعرية : اللغة العربى بشكل لا جبرى ، بل الفحوة
 الأولى ، أى أنها فواعد مجردة قبل أن تكون شيئاً أساساً
 أصحابة أو تطابق مع النوازع . أصل لفظة « ناسخ » إلى جانب
 اللغة اليومية الجارية ، أنها لذلك لغة فكرية أو ذهنية ،
 وليست لغة حيانية ، ومن هنا ثبات أشكالها وتراكيبها
 التعبير الشعرى جزء من الحالات النفسية والاشعورية ،
 والتعبير لغة ، اللغة ، إذن ، كائن حى يتجدد بتجدده
 الحالات . وإذا كان الشعور الجديد يمر من نفسه
 تعبيراً جديداً ، فإن هذا يعنى أن له لغة متميزة خاصة ،
 يتضح ذلك إذا عرفنا أن مسألة التعبير الشعرى مسألة
 بالفعل وحساسية ونوتر ، لا مسألة نحو ولوازم . ويعود
 جمال اللغة في الشعر إلى نظام الأفراد وعلاقاتها ،
 بعضها بالبعض الآخر ، وهو نظام لا يتحكم فيه الشعر ،
 بل الأعمال أو التعبير . من هنا كانت لغة الشعر لغة
 أحداث ، على التيقضى ، اللغة العامة أو لغة العلم التى
 هى لغة تحديات . أن الشاعر العربى الحديث حقاً
 يؤمن أن على اللغة أن تصار تجسربه بكل ما فيها من
 التناقض والفتنى والتوتر ، وبإمضاء كلها . بذلك يهبط
 اللغة أن تكون ثقافة اللحن كما كانت في الماضي ، لتصبح
 ثقافة الحياة ، يحل أن تكون نموذجاً جامداً ، لتصبح
 كائناً تاريخياً .

ج : الناحية الحضارية : أن نعر الشاعر العربى الحديث
 من قيم الثبات في الشعر واللغة يستلزم تعهد أيضاً
 من هذه القيم في الثقافة العربية كلها . ولعل هذا
 التمسك في الشعر واللغة عائد إلى طبيعة هذه الثقافة
 بالذات .

د : الخلق الشعرى : ليس في تاريخ الشعر العربى ما يشير
 إلى اعتزال الشعر خلقاً أو رؤياً ، فقد اعتبر أصحاباً



الكتابة
الخبرية

يكون لنا حول مفهوم الخيال ، والتصور الذي يلعبه في الشعر ، رغم الفروق الجوهرية التي تميز كلا منهما عن صاحبه . ويعزو السير « باورا » ذلك إلى عاملين : أولهما الإيمان الكبير بالنفس البشرية وفرديتها وتانيهما الإيمان بقدره الشاعر على الخلق ، وأن هذا الخلق يجب أن ينبع من باطن النفس ، ويكتشف انوارها .

وقد قوى إيمان الرومانسيين بالخيال نتيجة لأمور أخرى دينية وميتافيزيقية . فالفلسفة الإنجليزية ظلت قرنا كعصا خاضعة لتأثير نظريات « جون لوك » التي لا بد أن الإدراك الطفل سلبى تماما - أي مجرد تسجيل للانطباعات الخارجية - مراقب كسول للعالم الخارجي . « وكان منهجه ملاما لصبر غلب فيه التسامح العلمي الذي كان نيون أصدق من يمثله . فالتفسير الآلي الذي قدمه الفلاسفة والعلماء للعالم يعني أن أحدا لم يكن يهتم بالنفس الإنسانية ، وخاصة بمقلدها الفريزية التي لا تلت خفرا عن ضايعاتها الخفية . وهكذا رأينا « لوك » و « نيون » يقرران وجود الله في كونيهما ، فيقر الأول وجوده لأنه « الطبيعة بكل ما فيها من دقة واتقان تشهد بكمالية على وجود رب » ويقر نيون ذلك استنادا إلى أن آلة الكون الصغرة تلطف بوجود محررة لها ! ولكن الرومانسيين لم يكتفوا بذلك بل من الذين « فاسمهم ينبع أساسا من إحساسهم - ومن تجربتهم - وهكذا كان عليهم أن يبتصخوا عنه في ذواتهم قبل أن ينشئوا تبريرا منطقيا لوجوده »

ومن هذا الإيمان بالدين الناتج من الفات ، نشأ إيمان بقدره هذه الآلة على الخلق ، الذي لابد أن يتوسل بالخيال - فهذه الآلة وحدها قادرة على التحرر من التحقيق التقليدي ، والتهوؤ في أكون جديد يمتلأ من الخلود ، وحيثما تبد الرومانسيون التفسيرات التي قدمها لوك ونيون عن العالم المصنوع ، كانوا يلبون هذا داخلها بيبب بهم أن يرتكفوا عالم الروح أريدا أسمى وأشمل . وكل منهم يؤمن بوجود عالم مغفل عما نراه ونعرفه ، وكان هذا العالم يقدمه من تشوش - ولقدسه أرواحا أن يغفلوا في الغيبوبة الخافتة ، فيكتشفوا أسرارها ، لم يلمهوها صمما وقيمتها . فالأشياء المصنوعة - رغم أنها الوسائل التي يوصل إلى معرفة هذه الطبيعة - ليست كل شيء ، وإن يكون لها معنى إلا إذا ارتبطت بقوة عظيمة تليق بالقيمة . فما أكثر ما يقف العقل حائرا مشغولا أمام إحاسيسها المظلمة ..

إن النفس البشرية تعيش آف حياة في لحظة واحدة من الانفعال ، ومهما بلغ الخلق من حدة فلن يستطيع تفسير ما يحدث داخل صدر الإنسان ..

والذي فله كان الإيمان بالإنسان وفرديته إلى جانب الإيمان بالله للوجود في داخله حائزا دافع الرومانسيين إلى شرح التفسيرات المنطقية الآلية ، والبعث عن منزل لارنس من الخيال ، يستعيون أن يردوه في لغة ، فيفكره لغتهم ، وليس لهم الفكر الكون ، الذي كان دائما داخل نفوسهم . فالخيال خلاق .. والخلق من صفات الله .. ومن يمارس الخلق يقتررب من الله - ومن يدعى به فله يعرفه .. يقول بليك : « أن الخيال هو عالم الخلود ، أنه المصدر الرئيس الذي سيحدث به أن يبنى الجسد .. أن في ذلك العالم الحقائق الغائبة كل شيء يتكسر في وجوده في حركة الطبيعة .. ولا يمكن أن ندركه كله جميعا في صورها الغائبة إلا إذا توسلنا بالخيال الإنساني » ويتسول كورديج : « إذا لم يكن العقل سلبيا ، وإذا كان له خلق حد في صورة الله ، وعنه في أجل مآزينا صورة الخالق - فإن أي سمج يتفرع على سلبية المثل منتج زائف »

ولا يخفى بطبيعة الحال تأثير الفلسفة الألمانية على كورديج فهو لا يترك أن قرأ « كانت » و « شلج » ، ولكن كورديج كان يركن أيضا إلى طائفة الفريزة وأحساساته ، فكونه شاعرا أولا وعظما متنازعا جعله ينتهي دون اعتداد على فلسفة خارجية إلى تصور لعالم الوجود مستمد من إحساس عميق بالذات الإنسانية والنفس والاشبه ، وقد إيمانه بأن الخيال الذي يتوسل بالنفس ،

السير موريس باورا الخيال الرومانسي

THE ROMANTIC IMAGINATION
by: SIR MAURICE BOWRA
Oxford. Paperback 1961.

مؤلف هذا الكتاب هو السير موريس باورا أستاذ الشعر بجامعة أكسفورد والدارس المتميز للادبين اليوناني والألماني ، وهو يحاول في هذا الكتاب دراسة مفهوم الخيال عند الرومانسيين والوظيفة التي لعبها في خلق شعرهم ذلك السمات الخاصة به ، ولجأ إلى التطبيق والتحليل الموضوعي في معظم أبواب الكتاب بعد مقدمة عامة عن تصور الرومانسيين لكشال وكيفية استغلالهم منه .

ويبدأ السير باورا كتابه قائلا :

« إذا أردنا أن نلتصق شخصية واحدة نمير بها الشعراء الرومانسيون الإنجليز من شعراء القرن الثامن عشر ، وجدناها في اهتمامهم الشديد بالخيال ، وبمفهومهم الخاص من تلك الملكة ، فشراء القرن الثامن عشر ونفاده مثل «يوب» و«لكتور جونسون» ودرايدن فيلما ، لم يتركوا بلقوى بالا إله أوليتون في حساب إلى الدور الذي يلعبه في الشعر ، والنسب كانوا يتحدون منه في تحفظ وعلى خريطة أن يضع دائما لا أسوء الحكم (بمعنى العقل أو المنطق) ، وهم سيجرون بالبحر ، إلى الصور الفنية في الشعر ولكن هذه أيسلم - وهم تكتن أكثر من الانطباعات البصرية أو الاستمرات - وهم يميلون إلى معالجة التجارب الإنسانية العامة التي يشرفونها الصبح ، ولا يتخللون بالأمور المصطنعة أو الزخرفية القدرية التي ينسج الخيال في الوجد بها من الواقع - فالجانب المألوف من الحياة - وصديق تصويره يمتلأ المكان الأول في شعرهم - »

أما الرومانسيون فكانوا كلهم بالغريب والغامض في تجارب البشر ، كانت الرحلات التي تقرب في أشد البقاع غسرية وعموما تستوى أفقهم وتلعب خيالتهم حتى انعكس ذلك في حياتهم وشعرهم بصورة لم يسبق لها مثل في الشعر الإنجليزي ، ونحن إذا قلنا شمس - ولهم بليك - و « كورديج » ، و « رافزورث » ، و « شلي » و « كيبس » وجدنا ألفا تباكار

(١) ظهرت أول طبعة من الكتاب عام ١٩٥٠ تم أعيد طبعه عام ١٩٦١ في الإطبعة الخفيفة من طبعة جامعة أكسفورد

الأفضل من المنطق والتعليل في التشكّل حقائق الإثنية إذ أن الجنس في هذه الحالة سوف يتخطى العقل والعواض جميعاً ، ويخرج بالإنسان إلى عوالم قد لا تكون معقولة ، وقد لا تكون ممكنة الوجود ، وقد يكون بينها غير متدرج تحت الأنماط التقليدية للحواس ، والجنس ، ولكنها مع ذلك عوالم تصب في غرايتها نفسها ، وبغوضها عالم الروح الزاخر يشتت الشاعر التي تدق على الإدراك والفهم والتجبر إلى بهذا السبيل .

ولكن كيف يتم ذلك ؟ إن العقل الذي يصغر ويتقلص عند الفنان والتذوق يصعد الشاعر في قلوب ثابتة ، ويصعد أبعاضها في صور تقليدية فلا يفسح المجال لتشكّل جديدة منها أو صور مركبة تكسر هذه الأنماط ولتنتها .. أما عوالم الخيال التي يخلقها التهور ، فهي وحدها قادرة على ذلك . إذ أنها تنسرح بعواصم بعيداً عن علنا المألوف ، وتدخل بنا في أجواء شبيهة أسطورية ، حافلة بالذات الرمز ودلالات الإيحاء ، وحيث يتكسب كل شيء دلالات مختلفة عن دلالاته في عالم العقل والمنطق ..

إن عوالم التهور تشبه الأحلام ، وهذه المنطق الفنية من مناطق الشهور قد تعرضت لرحلات واسعة بعيدة المدى من جانب كورديج وغيره من الشعراء الرومانسيين .. إذ أن تكسر حدود الزمن والكان فيها ، ويرود تكوينات غريبة جديدة ، وتعرضها من قيود التفكير التقليدي - كل ذلك يجعل المرء يعيش في دُنيا مختلفة تماما عن دليته ، ويتولد أنماط من الخيال لا توجد في حياة اليومية ، ويجرب أحاسيس لأبعد له بها من قبل فيشرب لونها من لون جديد ..

ونحن نرى أن وليم بليك قد سبق الرومانسيين جميعاً إلى ارتباك هذا العالم ، فيما يالنجو إلى الرمز ، والتجريد ، وخلق عوالم غريبة غير مختلطة بالواقع .. فهو يصور قوى التي التزمص بالإنسان ، دولما تعديدي لكتتها ، أو وولف على تلميذاتها الزمالية أو الكتالية ، وأما يخلق رمزاً خاصاً قد يوجد في واقع الحياة وقد لا يوجد .. ويصعد فيه تصويره انكسار لهذا الشعر الذي يصي به في الإنسان وخارجة ..

أيها النسر .. أيها النسر ..

يا من يرق مناه في غابات الليل

أي أيد أو ميون خالدهات

استطاعت أن تربي منكك الرهيب ؟

ولى أية أفوار سحيفة أو سموات

أخضرت ليران فينيك ؟

أية أجنحة جرت على التعليل بها ؟

وأية يد جرت على الأسلاك بالدار ؟

وأي كلب وأى غن يسكن أن يلوى أكمة قلبك ؟

وجس ابتداء في الخلفان - أي يد رهيبه وأى أقدام رهيبه ؟

والفهم التي يبعث الأصدى هو ماخلف من أجله .. فلن

جمع تلك الأصدى هذا الجمع الغريب هو الذي يثير في النفس

أحاسيس جديدة ماكانت لتثار لو أبع الشاعر المنطق أو كذا إلى

التعليل التقليدي ..

وله يلعب - بليك - هنا إلى رسم صورة « معقولة » ولكنها

حتى في « مفهوماتها » لالتف عند دلالاتها الظاهرة وأما تتجاوزها

تترمز إلى تجارب عديدة متونة ، مكتسبة بهذا بنة ورمزاً يوحى

ولا يلق عند حدود الصور الصبية :

أما الوردية - ألك عذيلة ؟

أشدودة الغلبة التي تحوم في الليل

حين توى العاصفة

قد حفر على مهدك الذي صانه الفرح الأحمر

وأنا نرفاهم الأسود الذين

يدمر فيك الحياة -

يقول السير بلور : « إذا سألنا عن معنى القصيدة - فسوف

يقول الفهماني ماتمته. وهذا واضح كل الوضوح - أنها ترسم صورة

وردة هاجتها دودة في لبنة عاصفة ، ويليك يفرح هذا كما في

قصيدة ، ولكنها - شأن سواها من القصائد الرمزية - تنج

لنا أن تقرأ فيها معان أخرى وتعمل صورها أنقل ارتباطات تأويلية . يمكن أن يقول مثلاً أنها تشير إلى تدمير الإلانيسة للحب ، وتدمير التجربة للرامة ، وتدمير الموت الروحي للحياة الروسية - هنا - أنها مدعوة إلى احتمال كل هذه المعاني - ومن هنا أن يستنتج فيها كل هذه الدلالات - ولكن المعنى الأخير للقصيدة يظل دائماً داخل القصيدة نفسها ، ويظل يتذبذب في اختلاف شديد من ذهن قارئ إلى ذهن سواه ، فإن ارتفاع الرمز فوق مستوى الواقع هنا يفسح المجال للإيحاء التجريدي الذي يكاد يكون مطللاً . »

فلما انتقلنا إلى وردزورث وجدناه يلعب أيضاً إلى الرمز والتجريد ، ولكنه لا يمل ذلك كثيراً ، فهو رجل حواس قبل كل شيء ، وبهما انطلق خياله وانتش في البعد عن الواقع ، فإنه دائماً يعود سريعاً ، إلى الأرض ، محاولاً فهم الكون وتلوهه . دون تعليل مبالغ في لانهائيات الخيال ؛ وحينما وجد السير بلور أن عليه أن يتناول مفهوم الخيال عند هذا الشاعر ، أخذ في معالجه قصيدة لا يلعب الخيال فيها الدور الرئيسي ، وأما يلعب فيها الفكر الدور الأكبر - وهي قصيدة « خاطرة الظلوم - » ومن المعجب أن كثيراً من النقاد يتناولون هذه القصيدة باعتبارها جوهر إنتاج الشاعر ومثله صادقة لشعره وهذا خطأ في الرأي واضح . فالقصيدة ليس لها تأثير في كل ما كتب تقريباً - وأما يرجع اهتمامهم بها إلى أن فيها أفكاراً فلسفية من خلق الإنسان وتناغم الأرواح وصورة الله وما إلى هذا يسبيل - فهي تنج لهم أن يتعدوا إلى مدى تأثر وردزورث بأثر اللاهوت ومدى تأثر بلوردي (١) وهكذا - أما السير بلور في هذا الكتاب فيحدث عن تاريخ كتابته وعن صلها بحياة الشاعر كما يجد بنا أن نذكر أن القائد الأمريكي الماسر « كلينث بروكس » Cleanth Brooks حين يعرض لهذه القصيدة من الناحية الفنية - قد تصف أشد التصف في استخراج معان ورموز ودلالات لانحائها القصيدة بأى حال ، فكتب منها مقالاً في كتابه « الإنشائية للصنع » (٢) حاول فيه إبراز علاقات داخلية بين صور القصيدة والفكرة وياغ في ذلك معالجة واضحة ، ولعله بالغ ليؤكد صحة منهجه فليسبه .

واعتد أن السير موريس بلور كان من الممكن أن يجد في شعر وردزورث أكثر من مكان يلعب فيه الخيال الدور الرئيسي ، ولكنه لم يجد في طرق السلك لهذه ، ولم يأت فيها بجديد في « تعليله » لهذه القصيدة - فهو يعلق على هذه الفكرة :

ليس مولدنا سوى نوم وسيان

فأروح التي تشرق معنا وتير لنا الحياة

كانت قد فرت في مكان آخر

وانت من ذلك الدور السحيق

لا في سيات تام

أو في تحرير مطلق

وأنا نحن نقبل من عند الله مجرورين سحبا من البهاء

- حيث منزلنا ومقرنا

فيقول : « لم يكن وردزورث بالرجل الذي يدرج الإنكار في شعره ليجرد ملامتها له ، كما لم يكن ليرون في الشعر المايتيستن

أن يؤمن به في حياته الشخصية - فلما قيل شيئاً فهو لهما يستمع

بصدق ويأته الحق وأما لابد من قوله - ومن المستحيل أن يفرا

المرء هذه القصيدة ثم لا يرى أن وردزورث كان مقتناً (حين

كتبها) بتقريب الوجود السابق في الحياة الأرضية ، في عالم

من المثل أو الإنكار - وإن الطفل يسترجع صوراً من هذا الوجود

السابق في ظلمة الكبرية .

أفلاطون . ولكن وردزورث لم يستق هذه النظرية منه ، ولم

(١) طرق كيريل تريفلج هذا الموضوع في تناوله للقصيدة في كتابه « الشعر » الخيال المطلق . »

(٢) الخيال بولان « ماركات الخيال »

يطبقها بالصورة التي اتسمها أفلاطون - فقد استمدحها من كوريجدج
وعزى ثوب ..
وعسكلا .. فلن السير يابورا - على ما يبدو - قد نسى
ما انتهى أن يعلنه حين تعرض لثوب الفيال في الشعر الرومانسي ،
والتساك كبريه في تيسار التفسيرات الجبالية والفلسفية
للقصيدة ..

وكيل أن تترك وودزوث ، يجعل بنا أن تشير إلى مفارقة
الشاعر المعاصر وجه - أودن في كتابه « الطوفان الجارف » (1)
في معرض حديثه عن صورة البحر في الأدب وعما ترمز إليه عادة
وعن دلالاتها المختلفة من عصر إلى عصر ومن شعاع إلى شعاع -
أن تناول فكرة من شعر وودزوث وودت في قصيدته الطويلة
« المقدمة » (2) ، وعالجها معالجة أبرزت دور الفيال في خلقها ،
وتعرضي للثوب الرمزي الذي تلعبه صورته البحر والصخر ،
وناقشي دلالاتها النفسية ، ولو أنه لم يعلق على ارتباطها في
القصيدة بدنيا بالأحلام - فالتساك في تلك الفقرة يقول أنه كان
جائسا ظهر أحد أيام الصيف في كهف صغرى أمام البحر ، يقرأ
في كتاب ما - حين غلبه التعمي وهو يتأمل صلابة البحر وازدله -
وراء في حلمه صغرى شاسعة سوداء غلوية - فالتقي قلبه
واستراه العزق والفكوك ، وإذ به يرى أعرابيا على سهوة جمل
يمر به حلالا لونه بحرية غريبة ، وكتابيا شغافا من نوع لا يعرفه -
فاطمأن قلبه قليلا واستأنس به ، ولكن اليهوى قل في سيره ولم
يبطي ، فسأله الشاعر لم لا تنف قليلا فاجاب أن بيني الإنسان
قد كتب عليه الهلاك إذ شعر باله الله ويغشى ويرفهم الطوفان
.. وأسرع اليهوى فاسرع خلفه على يتجو ولكن الأول استسار
إلى التفلط :

وحيما نظرت إلى الخلف ، حيث أشار
وات ميناى يبحر من الضوء المتلاهي
مرانا على نصف المهمة المنسبط أمام مرئي
وحيث سألته عن تفسير ذلك قال
« إن مياه الامعاء أخذت في التجمع حولي »
وحينما حيث الحيوان الغريب الذي يحتلله لعل الإسراع في
السير

وتركي وحيما .. جعلت أنادييه وأصبح غلأيا
لكنه لم يسمح .. ولم يلفظ ، وأسا طلق يمدح ويحمد
حالا في يديه الشبيثين اللذين كانا حل - بصرى ..
واستمر في عذوه في الصغرى اللابائية
بينما تتادده المياه المنجرفة على عالم أخذ في الفرق
وندمها - استيقظت في رعب شديد
ورأيت البحر أمامي
والكتاب الذي كنت أقرأ فيه إلى جانبي .

أقول أنه كان يبعد يمن يتعرض للفيال الرومانسي أن يتناول
هذا الحلم ، فهو مرتبط بمفهومات الرومانسيين جميعا عن العربة
والانطلاق ، ودلالة التوجع لديهم ، وأدراكه بالفكر والاحلام ،
والصالح الاستكشافية بالواقع بل انتماعها فيه - وهو لبطلان موضوع
الذي يعالجه السير يابورا .

فالسير يابورا يتعرض للقصيدة كوريجدج « الملاح المتيق » وهي
قصيدة تجسد ما نعينه بارتباط الظرفية بالواقع ، بل على القتل
الصالح للمواقف العرفية البعيدة التي يظلمها الفيال الرومانسي
ويتوسل بها لكي يستعذب تجارب غير مألوفة ، يشككها من مواد
تقع في نطاق العواشي ، ولكنها تتخذ صورا خاصة معينة
تضيف إلى عالم الجمال الذي نعرفه مشاعر جمالية غير مألوفة .
وتعكس القصيدة قصة ملاح انفرق إنما يثقله ظقرا مسلما ،
وكيف كان عن خطيئته بأن تعرضي لمطاب اليم في البحر ، تله
فيه وقتا طويلا - ثم قبل الله توبته بعد أن أخلص فيها وعاد

(1) A Study in the iconography of the Sea - the
enchanted flood.
(2) Sophy V.

أليه الإيمان الحقيقي بالله ، وهو حب كل مخلوق الله ، وعدم
إبداً أي من الكائنات كبريها وصغيرها .
وتبدأ القصيدة بأن يقابل الملاح المتيق ثلاثة فتيان متوجهين
إلى حفل زفاف فيستوقف أحدهم ويقص عليه كيف أبحرت
السفينة ، وكيف ضلت الطريق في القطب الجنوبي وأحاط بها
الجليد من كل مكان وغدا لدح البرد قارصا ..

وأخيرا مر طائر « القادوس »
مختربا سحيف الضياف
وكأما هو فرد منا عزم بالمسبح
سبيناد باسم الله

وقدمننا له طعاما لم يبق مثله طول عمره
فالتهمه وقل يحرم حولنا ويحرم
فاذا الجليد يتقلع ويتشقق في جلبة كأنها الرعد القاصف
وإذا الرنات يثود فسيفسا حلاله 1

ومن الخلف حيث رجع جنوبية عرابيه
والقادوس لا يزال يتهمنا
كان في سجينتنا كل يوم .. ما أن تدعوه
حتى يليى .. فنفسه وناديه ؟

وسط الضياف أو الصحاب
على السارية أو حل رشي بها
جنى الطائر سمع أمسيات
وسود الشعر لمسي سمنع طول الليل
حلال دحال الصب الصبح
رعداً الله أيها الملاح - أمسي
وأمدك من الشبيثين التي يملك هذه البلية 1
ملاذك ؟ ولم يبد هكذا ؟
يقرسى وتشاوى أريدت القادوس قليلا ..

وعسكلا يتعرف الملاح للفتنة ، ويبدأ في التعرضي لكفارة حريرة
حتى يلقى الله له ذنبه . ولكن جوهر الصورة في هذه القصيدة
كما يقول الشاعر وجه - أودن هو أن الملاح قتل الطائر بأدواته
الفردية ، أي أنه تفعل الزود كاملا ، وعلى هذا يستطیع أن يتوب ،
لأنه فرد مستقل والله لا يتعرف إلا بالأفراد ، أما اللاهون وفقاد
رحلته ، فلم يتظنوا من هذه التجربة مواقف فردية تنفق وكلا
منهم ، وإنما تصرفوا تصرفا جماعيا ، تصرفوا بصورة حشدة
للكفارة له ، وإنما يسلك كاتطع وزاء من يلووه ..

لله ارتكبت فملة جهنمية
قد تجر علينا الآلام والمصائب
قالوا جميعا أنني قتلت الطائر الذي أرسل الريح الرشاء
وقالوا : يا لك من تمس ! لائل الطائر الذي يمت التسليم
والجو الصحر ؟

لم يزوت الشمس في جلال وعظمة
ليست مضية أو حمره .. لكننا مثل وجه الله الصبح
ومندخل قالوا جميعا أنني قتلت الطائر الذي جنب الضياف
والأزواء

وقالوا لكه أصبت بفتلك تلك الطيور التي تأتي بالضياف
والأزواء ..
وبطبيعة الحال يسبق السير يابورا بإيضاح الاصل القصوي
للقصيدة ، ما مستمدوها وكيف جاءت الفكرة إلى الشاعر ؟ لم
يبدأ في الحديث عن معالجة الظرفية في الشعر قائلا : « أناول
مشكلة تواجه الشاعر السلفي يتناول الظرفية من أن يربطها
بالتجارب الإنسانية المألوفة ، فإذا استطاع أن يبنى موضوعه
الخفائي من لمحات انبثائية يمسرها البحر ويصوغها ، نجح
لها يرمي إليه » ولا يجب في أن المصور الذي كان يسمح
إلى عمره له يجعل ظهور صبيح والده ؟ أوديسيائي ؟ لأنه كان

يؤمى بالإنشراح ، ويستفسر أن الإنشراح لابد أن تظهر على هذه الصورة وتصرف بهذه الطريقة . أما كولريج فلم يعتمد على استجابة جمهور قرانه للخرافة . وإنما وجد أن عليه أن يربطها بشيء يعرفونه ويفهمونه - شيء يلمس أفكارهم وخيالهم - وكان ذلك الشيء هو صفات الحلم - وكل ما إلى الاحساس من عموهم . فهو يتوسل بجزر الاحساس حتى يهتينا للدخول في عالمه الخاص ، وبعد ذلك يبدأ في خلق ما يريد في إطار الحدود التي رسمها . وتأتي القومض التي يبتدئ عن طريق المساعدة الحسية الروائية .

ويسمى السير ياورا بهذه الطريقة - بالواقعية الخيالية Imaginative realism

فأراد الحياة الواقعية المرتبطة بقلب الإنسان واحشيه تنتقل اليها في هذا الجو التثبي واقفي بسهولة لاننا آمننا أولا ان هذا عالم احلام ، ويوجد ان سير مع الشافي في تجربته . نجد من السير علينا ان نلتم من بطله ونتجرب مع عالمه الغرافي . فهو يصور هذا وذلك حين يصل موت وفان اللاج مثلاً .

في ضوء القمر الذي يمتعه النجم الواحد البه الرائق ال واحد تلو الآخر في حال شفق عليهم فيها حتى الاثني أو التأوه ويوجههم اليه كسما الموت من عماله وسكراته صورا على الصلوات من عيولهم ! مائتا رجل من الاحياء تهاووا مرضي واحدا بعد الآخر . لم اسع أنا أو أمة . . وأسا صوت جفهم الهامة في استعمالها المروع بخشب السليمة . ثم طارت الارواح من اجسادهم . . منتظلة الى نعيم او جحيم . .

واصمت كل روح تسمى بجديس كايها اذير الطغلاي سهم من الورس !

ويقول السير ياورا : ان معظما حين يقرأ (الاحديق) يستجيب الى سحرها دون أن يصادف من أية أصناف لها خارجة عنها ، أو من الدلالة الرمزية التي هي فيها . في أنها تعيش في وجدانها بحوية مألوفة تعبر عن طرح اسئلة منطقية حول أي مشكلة فيها . . ويصعد هاتفتة الجزء الأول من القصيدة يعني السير ياورا في شرح مفهوم الرمز مثل كولريج ، وعلى فسوفه يفسر كثيرا من رموز هذه القصيدة . فاللاج الهرم لا يتوب لانه تعذب طابا اليها فحسب ، وإنما لانه أحس بجسالة الطبيعة حتى في الليل الهيم . الذي يمثل وحدة الناس البشرية وحشاشها . ولانه استأنس بكائنات حية . مؤمنة . فاضي يتجول بها وانصلت روحه بروحا .

وحدي . . وحدي . . أجل كنت وحدي . . في عرس البحر الرحيب . . الرحيب ! لم يشفق فديس واحد في روعي في تعذيبه الآليم . . ولكن اللاج - لانه فرد مستقل ، لم ينتقل لرحمة من السعد ، وإنما جاءه الرحمة من داخله حين أحب - أحب ناعين الماء . وشعر بجسالة وحشاشها في الامتاع . . وحلال طل السليمة في البحر . . ونايت كباين الماء . . كانت تتحرك في جماعات ساطعة البياض . . فلذا انصبت قاناتها . .

أصمت بررا وعابيا في شطاي وصاده . . وعبر ظل السعيرة رافيت كسوها الزاهية . . فمن ازرق الى اخضر ناضر . . الى اسود مخيل . . ايها الكائنات الحية السعيدة ! لا يستطيع لسان أن يصفح عن جمالها . . ونايت من قلبي يتوجع حب لها . . ووجدتني أباركها دون ان أدري . .

ولي ناس اللحظة . . ابتهمت في صلاة خاشعة . . فلذا القادوس يستبد من ربيتي التي تنسمت روح الحرية . . ويعلم كالرصاص في قاع المحيط !

والسير ياورا يعلق على القصيدة تعليقات تناول معسليم مظاهرها وان كان يترك الكثير لهذه الكافي . . مثلاً يلم في باقي فصول الكتاب . . فهو يتناول قصائد كثيرة لشعرا رومانسيين ، ولكنه دائما لا يقول كل شيء . . وإنما يدور حول فكرة واحدة فيردها ألف مرة في كل سطر وكل جملة ، وإنما كان لئلا أن نلتم على لغة الكتاب فلان ان لذلك ذلك الاسباب الكثير والانتخاب الكمل . ولعل السبب في هذا يرجع الى أن الكتاب مجموعة محاضرات ألقاها على طلبة في اسكوتلند . القول ان التنكرات الكثير يبتدئ بالكتاب من صفات الكتاب العلمية الأكاديمية . . ويقترب به كثيرا من درجة الكتب المدرسية التي تساعد الطلاب على الحفظ . . والتكرار ! مزاي كثيرة . . كما يعلم كل طالب وكل من كان طالبا !

محمد محمد عثاني



أنت دوسر للمرح الأمريكي في الفترة الأخيرة

RECENT AMERICAN DRAMA
by: ALAN S. DOWNER
University of Minnesota Press, 1961

درجت جامعة مينوسوتا منذ ما يزيد على العام على إصدار كتبيات ليضي أساطيلها يتناولون فيها مشاهير الآاب الأمريكي من أساطين المسرح والرواية والشعر مثل هنريجي وأيميلي ديكنسون وديتشان وت.س. اليوت وفيرم . وهذه الكليات وإن كانت مشهورة إلا أنها تجمع بين الإيجاز والعمق . وكتيب اليوم يلم « آلن دولي Alan Downer » يتناول فيه المسرح الأمريكي في الفترة الأخيرة . بدأ المؤلف كتيبه بخمسة عشرة فحفا على الفكر المسرحي والظهور العام الذي عشاء كنفاد ومتفرجين لفترة طويلة . . إذ يقول ان كل من يريد دراسة المسرح الأمريكي في الفترة الأخيرة يجب أن يضع نصب عينيه ان أمامه على خشبة المسرح « التجربة في الحل الأول ، والنواحي الفنية في المحلل الثاني » .

والفريق في هذا القول انه ما من ناقد جرأ أن يقول صراحة بان التجربة - وفي المسرح بالذات - تأتي في الحل الأول قبل العوامل الفنية . فقد تكون التجربة ، وكثيرا ما كانت ، العامل الاساسي في خلق روائع فنية مسرحية ، ولكنها كانت دائما تختفي وراء دريئة واقية وهي العناصر الفنية التي يطورها ويخلق المؤلف من الذاتية التي تكشف فخره للكثير من النقد والتجريح . وتتدرج من هذه الجملة الى أن المسرح لم يصعد مقصد رواد التمة الذين يؤمنونه لتضحية وقت متعب جميل .

والذا نعرضنا للمسرح الأمريكي فيما بعد الحرب الثانية يجب ان نأخذ في اعتبارنا بعض الشائلا التي تواجه ذلك المسرح في الحق ان المسرح الأمريكي يؤمه ، حسب الاحصائيات الأخيرة ، ما يقرب من نصف مليون متفرج سنويا . وهذا العدد ، في حد ذاته ، لا يأس به . ولكنه ضئيل جدا اذا قورن بجمهور المسرح الجديد كل ليلة ، وأتت شاشة التليفزيون ، من هنا تنشأ الصعوبة الأولى ، وهي المسرح ، وهي تتنافس رواده وتقتصم بشكل خطير .

وبالرغم من هذا التناقص ، فقد أصبح المسرح أداة مقددة في وجه المؤلف ، وهذا يتضح بمقارنة بسيطة بسوقها « دولي » في سنة ١٩٦٠ . ولقي كاتب « كوينز كويل » ادخال أدنى

تغيير على مسرحية كتبها ، فبالا في نوعد : « لقد كتبت هذه المسرحية واثني مصمم على الكفاح من اجل مسرحيتي ، سطرنا سطرنا ، كما كتبت » - اما بعد فلي اربعين عاما فاننا نجد الامر جد مختلف ، فهناك عشرات الاثلة المسرحيات تغيرت فيها مشاهد وأحداث استجابة لراي المخرج أو التتبع أو البطل أو الطلعة ، بل حتى مصمم التماثيل .

فهذا « تيسى وليامز » يسيطر لتغيير المشهد الاخير من مسرحية « نطقة نرق سطح من الصباح المسخن » : *A Cat on a Hot Tin Roof* بالرغم من كل النجاح الذي لقيه قبل ذلك .

فقد اصبح المؤلف على حد قول « ماكليش » آخر من يؤخذ برأيه .

والواقع ان ثقله كبيرة قد حدثت حقاً .. اننا لا نكر ان المسرح كان ولا يزال يعتمد على تماثيل اليهود ، من المؤلف الى اصغر ممثل أو عامل بسيط يساعد في تقديم المسرحية . ولكن المؤلف في الماضي كان دائماً على القمة متحكماً في الجميع ، أما اليوم فقد أصبحت « مهنة » الكتابة للمسرح مهنة زائفاً بالتخصص ، فهناك المحاسبون في الألوان والتماثيل وتوزيع الأصوات ، بل حتى الالكترونيات .

قد يشعر المؤلف المسرحي في بعض الاحيان ببطا التغيير الذي يطلب منه ادخاله على عمله « المسكين » .. ولكنه مع ذلك يوافق على ادخاله ، لماذا ؟ وهنا يدخل عامل ارزي ظهر مع بوفان الفن ذاته ، واثني به العامل الاقتصادي .

كان العامل الاقتصادي موجوداً دائماً ، عليه صحة لا روجه المسرح فلفظ ، بل في وجه الفن يفرضه الفشل . ولكنه الآن اشد والقي من أي فترة شهدها الفن من قبل ، فقد اخذت المسرح ذاتها تنقل من اقلص عدد النظاره ، هذا الى جانب ان المسرح الياباني تسيطر الى دفع شرائب باهظة تسحق تقار - لسوءحظ المسرح - الى شيك التذاكر على انه القياسي الاول والاخير للتجاري ، فالمسرحية التي تسحق جهازيها هي التي يسمي عرضها لفترة طويلة نتيجة لتقبل ذوق العامة لها ، وارتفاع ارقام شيك التذاكر ، ولا مجال لاعمال التي لا تسحق مالاً ، حتى ولو كانت فعملاً فنية ، وروائع مسرحية من الطراز الاول ومن هنا يسيطر المؤلف الى التزول على دفة من بمسلسل مصمم .

وإذا هذا العامل الهام في الحياة الفنية ، وحتى لا يندثر كتاب المسرح ، لم يعد المخرج المسرحي مخرجاً بالمعنى الموهوب بل أصبح بمثابة « ريجيسير » ، يصنع كل شيء ويعرجه كل ممثل ، ويعدّل أو يغيّر ما يشاء وما يراه هو صالحاً لإبراز الاتي الذي يلقنه مناسباً . وخلاصة القول أصبح المخرج الحديث دكتاتوراً طامحاً .

وهناك الى جانب هذا كله عامل جديد يعيد نشاط الفنان ويغرس عليه تحفظات معينة ، فعند قرنين من الزمان كان المؤلف يقدم عمله لمجوده وهو واثق من اشتراكه في الفكر ومبادئ معينة ، سياسية واجتماعية ودينية ، وهو يستطيع ان يخاطب هذه البادئ والافكار المشتركة ، أما اليوم فانما هو في الحال اذيع ان عدم النظارة أخذ في التناقص كما سبق ان ذكرنا ، إلا أن هؤلاء الذين يرددون المسرح خليطاً معيباً .

خذ مدينة نيويورك على سبيل المثال ، ان نسبة عميلة من النظارة ينتمون لهذه المدينة ، أما الغالبية العظمى فتتبع من الريف ، أو يعمرون بالمدينة لفترة قصيرة كسياح أو زوار . وهم في هذا ينتمون الى مشارب سياسية وفعالة دينية وفكرية متباينة متضاربة ، جميعهم يؤمنون بالفكر ويحيلون اتجاهات متناقضة . وعلى المؤلف ان يرضعهم جميعاً ولا فساح ويبس الاختلافات المذهبية ، ودابته التفرقة المتعمدة والفكرية على السواء .

ان هذا التباين بين النظارة كان دائماً موجوداً ، وفي المجتمع الأمريكي بالذات . ولكن وسط ذلك التباين كان باستطاعة

المؤلف ان يخاطب أمناً شيئاً ما ، كان باستطاعته ان يلجأ الى مبدأ أو مطلب يحكم الجميع ويستطيع وهو مستند الى ذلك التماس العائل ان ينظر الى الماضي ويتطلع الى المستقبل متاكفاً ان المحطة ان تدور به فؤاده ليجد نفسه بعيداً عما كان ملته حاضراً .

اما الآن فقد انتهى كل هذا ، انتهى بلا رجعة . فلا يستطيع المؤلف المسرحي الآن ان ينظر الى ما وراء حقيقة الاسباب ، أو أمل القدر ، لأن النتيجة الحتمية انه سوف يصيح غريزياً غير مفهوم ، إذ ان كل شيء يتغير ، ويتغير بسرعة لا تعطي المؤلف وقتاً كافياً ينتقد فيه نظاماً اجتماعياً كاملاً وهو آمن .

ففي مسرحية « البوقعة The Crucible » نجد « آرثر ميلر » يخشى الجمهور فلا يترك المسرحية الا وقد اضاف اليها عنصر الجنس الذي يمثل نقطة الضعف في بطله « ليس هناك وقت لحسية جنم لم يستتر حتى في اخطائه » .

لهذا تصرف المسرح الأمريكي الحديث واقفياً الى استكشاف العلاقات الزوجية يتفق وهفم معتمداً على علم النفس في ايراد المؤلف ، وعلى المذهب العلمي كتكتيك .

وقد تصرف المسرح الأمريكي أيضاً ، وعلى هذا الاساس ، الى معالاة استغلال كل ظلال المسرح لافاد الفؤاد عسلى الكنى الباطن المسرحية . وفهر هذا باجلى صوره في المسرحية « مصرع بائع متجول Death of a Salesman » .

ففي هذه المسرحية استطاع المخرج ان ينتقل بالحدثات مما يحدث للباطل الى عقله وذكريته مستمينا بغير الفؤاد فلفظ . وبهذا استطاع في بعض الاحيان ان يدمج الواقع بالعلم، مبتعداً بالمسرح الأمريكي خطوة كبرى من المذهب التجريبي . وهكذا تحولت المسرحية الاجتماعية الى ما يقرب من الفلسفة الوجودية .

ولا يعني هذا بحال من الاحوال ان تلك المعالوات التجريبية في الاخراج تاتي دائماً بالنتيجة المروجة . فما حدث في « موت بائع المتجول » لم يحدث في مسرحية « J.B. » القريبة لملها Archibald MacLeish . فعلى ضوء اخراج معين انقلب مفهوم المسرحية نفسها الى مدهوم جديد مغاير لما قصد المؤلف ابرازه ولم يتغير المؤلفون المسرحيون لهذه الحقبة الى المسرحيات

الشعرية ذات الاسلوب الواقعي ، فظهر الانحاء لكتابة المسرحيات الشعرية . وكانت مسرحية « J.B. » معالوة اولى من جانب « ماكليش » لتوصل الى الادة الشعرية في التعبير المسرحي ، لم

ينجزه مسرحية « Winterset » ١٩٢٥ حيث يحاول الماكسويل اندرسون « ان يعول مسرحية النقد الاجتماعي الى مأساة عاكبة وذلك بالباسها لوبا فتيها من الشر النشور .

ثم يجري بعدها مسرح « ت.س. اليوت » الشعرى حيث نرى مسرحيتي « Murder in the Cathedral » ١٩٣٥ ،

١٩٣٩ The Family Reunion . والى جانب هذا ، لم تتلف المعالوات لخلق مسرحية جديدة شكلاً وتكتيكاً ، تقوم على اللغة الشعبية كمانه لها . وسميت هذه المسرحية بالمسرحية السيمفونية ، وعنوان هذه المعالوة الجديدة هو « يول جرين » فقد حاول جرين ان يكتب مسرحاً

جديداً مستمداً على الجمع بين المسرح الدينى ، والكينسى ، والابورا ، والبالية ، والتسر الواقعي .

وبلجأ «جرين» الى التاريخ والاساطير كمانه لهذا المسرح الجديد ، بل انه كان في بعض الاحيان يعرض مسرحياته بالقرتب من الاماكن التي يعتقد ان القصص الاسطورية على تمتد عليها قد حدثت فيها . ومن اشهر مسرحياته في هذا الميدان مسرحية « المستعمرة المفقودة Lost Colony » ١٩٣٧ .

ولم تفلح معالوات المخرج الى المسرح التقليدى عند هذا الحد فقد ظهر ما يسمى بمسرح الحوار Interlocutory Play وعلى راسه «نورتون ونيدري» Thornton Wilder بمسرحيته الشهيرة « مدننا Our Town »

ويقوم ذلك التقليد الجديد على القول بان المخرج يجب ان يتلقى المسرحية دون ان يعوقه التقديم المهاد لتماثيل يطلب من

التخرج أن يتليها كعهد للأحداث التي يراها على خشبة المسرح : « إن من واجب التخرج أن يستغل قدرته على التحليل إلى أقصى الحدود الممكنة » .

ويظهر التخرج في بداية المسرحية « Our Town » وهو يعمل غلوته ، ثم يأخذ في مناقشة المسرحية التي سيستقدها معاقلا على بعض الأحداث والمشاهد ، مما يضطر التخرج على فهم الأجزاء والمفاهيم التي يمكن أن تولد لو رآها في الحياة العادية .

ولا يتكرر ذلك المخرج من الظهور أكثر من مرة بعد ذلك ليتم بنفس الوظيفة .

وقد ظهرت تلك الشخصية بعد ذلك في المسرح الأمريكي ، وإن كان اعتبارها يعني التغيير الشكلي ، فلم نجد نرى للمخرج ، وإنما شخصية ، تستمر في الأحداث وتقوم بتليم المسرحية كلها في صورة استرجاع خلال الذكرة ، وهذا ما حدث في مسرحية « المجموعة الزجاجية » Glass Menagerie كينسي وليامز . فقد قدم البطل « نوم ونجلد » أحداث المسرحية خلال ذكركه .

وبعد « دوني » لتأكيد ما سبق أن ذكره في البداية فيقول إن كل هذه الحالات للخروج على المسرح التقليدي لا تأتي إلا بنتيجة عكسية ، وهي تأيد أدبيات المسرح الأمريكي الحديث بالواقع الاجتماعي .

والواقع أن نظرة سريعة لتاريخ أمريكا الميضي والأدبي تؤكد هذه الحقيقة . فقد ولدت أمريكا المستقلة وأوروبا على أبواب عهد جديد ، ولدت أوروبا تحرق أبواب الرومانسية . وقد سادت حرب الاستقلال الشعب الأمريكي على اكتشاف نفسه ، ووضع يده على قواه العنوية الكبيرة . لهذا ترى المسرح الأمريكي يجمع بين طائفتين :

أولا - يعتمد على المسرح الأب في أوروبا في تقاليده المسرحية لانيا - يمكن في ذلك الغالب التقليدي مشاكل جمهور جديد ، جمهور يجمع بين العناد والتفكير ، بين الواقع والخيال جمهور يؤمن بالتقدم ويندر الرجل العاوي « / » أو « التخرج الأول » لشكسبير المسرحية في أمريكا يؤخذ بصورة ذهنية أو استعصافية الرجل العاوي أو يصلح الميوز التي مرضها عنه رجال من مدينته أو ظروف غير عادية ، وإن مثالة وصرخاته واستجاباته هي الغاشمة الحقيقية للمسرح .

وحينما ظهر « بوجين أويل » تراءد للمسرح الأمريكي اختار الواقع الجديد به ليستلبي منه مادته . فكتب عن البصارة ورجال الأعمال والأخمين .

بدأ أولا بالكتابة الواقعية ، ثم جرب المسرح الرمزي ، وانتقل إلى ما يشبه المسرح التاتاري أو الإنطباعي . ولكنه في كل ما جواره لم يهرب من الواقع ، وحتى معاصريه ، أمثال « يوث تاركنتون Booth Tarkington » و « أوين ديفيز Owen Davis » حاولوا تقليده . ثم جاءت فترة ما بعد الحرب الكبرى وما تبعها من إحساس بالمرارة تغير معها زاوية التقسيم ولكن الموضوع الأساسي « لل منبر الرجل العاوي » .

وبعد بداية العهد الرابع بدأت فترة كتاب البروليتاريا في الظهور ، ولم يحاول هؤلاء تغيير مادتهم الأدبية . ونحن نأرد « ماكسويل أندرسون » أن يثبت الحياة في المسرح التسمعي في تلك التي منازير عصر النهضة ومشاهده ، وإنما استمداد إلى منازير واقعه ، فصور الصدا بلو الحديد ، والقلاويز التي الأحجار في أزقة نيويورك .

وفي بداية العقد الخامس يتكشف المسرح الأمريكي وعاد إلى التراجيع في أوكلاهوما ، وعلم الليل والبيارات والبحارة في منطقة الميسيسيبي ، وبدأ عصر جديد لا في تاريخ المسرح الأمريكي فقط ، بل في المسرح العالمي بصورة عامة . فبدأ الاهتمام الواضح بالعرض نفسه ، ولم يعد النص وحده مدار الاهتمام .

وتب على العالم عاصفة الحرب الثانية ، لم تستمر أمريكا فيها إلى جانب الحلفاء ، وبوم خرجت أمريكا من الحرب لم

يكن المسرح الأمريكي قد اعتراه تغيير جوهري ، إلا أننا نلاحظ تباين جديدين : تغيير في طبيعة البطل أو الشخصيات الأساسية ، وفي طريقة تقديمهم .

كان البطل في المسرح الأمريكي من قبل رجلا عاديا ، قليل الشأن ، فهو فلاح أمين ، أو تاجر نشط ، أو جندي متحمس . أما في الفترة الأخيرة فقد زاد شأنه وفلته شأن ، جسيما وقليا .

وأوضح مثال لذلك مسرحية « لمن لكجد-What Price Glory » لماكسويل أندرسون ، حيث يمثل جنديان فقيان آتيايا محل الجندي المتحمس في القرن التاسع عشر ، ويكرر ظهور هذين الجنديين - في ملابس معينة - في أكثر من مسرحية ، وخاصة في أعمال اثنين من أهم مد المسرح الأمريكي الحديث وأثنى بهما « هولتون فوت Horton Foote » ، و « بادى تشايفسكي Paddy Chayefsky » ، وإذا كان من الممكن القول بأن معظم أبطال هذين الكاتبين امتداد للتقليد الذي يدها أندرسون من البطل قليل الشأن ، فإن ذلك يرجع إلى عامل جديد نراه مع هذين الكاتبين بالذات . فقد بدأت شهرتهما مع ظهور التليفزيون حينما كان أداة حديثة للفنق الفني ، والكتابة لشاشة التليفزيون ليست كالكتابة للمسرح . فهي شاشة التليفزيون يجب أن يرى المشاهد مواقف بسيطة تدور فيها شخصيات بسيطة ، لتعطي جميعها بديهة وعناية تقريبا من المشاهد . ونجحت أعمال هذين الكاتبين في هذا الأسس .

فلما خرجت هذه الأعمال إلى المسرح الكبير ، لم يكن هناك داع لإصلاح تعبيرات على الوظائف الصغيرة والشخصيات البسيطة . ولما كانت موضوعاتها استجسنا من جانب جمهور غير متجالس الأفكار والبدائي لمسيب بسيط وهو أن موضوعاتها كانت هي حد قول فوت « قبل الحياة والاستعداد الموت »

ولذا اضطررنا إلى تلك المواقف البسيطة ، أو لذلك البطل العادي قصة تستلهمها من العادات النفسية كاملة أوربية والانصراف ، والمراعاة ، والشك والجنسي ، أصبح المواقف والشخصية مادة حربية لما يشير اهتمام لشاهدين للمسرحية الأمريكية الحديثة ، من ثم يلائم المؤلف المسرحي الصدئ جمهوره يعطي هذه المثالك ، ويصبح من حق الشخص العادي التحرف جنسيا أن يشاعر عائلته بقوة المسرحية في ظل الإجهاد الجديد .

وقد ساعد علم النفس الكاتب المسرحي على تناول موضوعات تاريخية خلفها اللصصات النفسية . فلم يعد الكاتب عبيدا لموضوع تاريخي يفرس قتاله كاملة على أفضل الفني ، بل انطلق ، إلى حد الأمان ، من قبل التاريخ مع الاحتفاظ به واضحا قويا في العمل المسرحي . واثرت من هذا ، أصبح الكاتب بعد ذلك المتحرر ، أكثر قدرة على مراقبة العالم الذي يعيش فيه بصفة مستمرة دائمة ، وعلى النظر ، من فوق ذلك العالم ، إلى الكافي والتطلع إلى المستقبل الذي يسير إليه . وما أكثر الكتاب الذين أسفوا ذلك بعد الحرب الثانية . ولكننا سنكتفي هنا بنقله ثلاثة منهم فقط لجدة الموضوعات التي تناولوها ، واشتداد العمار التنفيذية التي قامت حول أعمالهم .

أول هؤلاء الثلاثة هو « وليام إنج William Inge » ورغم أن « إنج » آخر الثلاثة الذين وقع عليهم الاختيار ، إلا أننا نبدأ به لأنه أكثرهم ميلا للمسرح التقليدي . ويصور مسرحه الطليقة الوسطى في بحثها عن هدف يرب به من القلق والاشمور بعدم الأمان ، أو نجد فيه تهربا وتفلقيا للضياع . وهو يربط أحداث مسرحه بما يسمى « بالأساطير » الأمريكية التي كانت في يوم من الأيام موضوعا شيقا في المسرح الأمريكي . فله مسرحية Come Back Little Sheba . البطل شابا هائلا سلف ضحية الطور ، لم تضي لها يعيش مسجون بيت هائل يجتر مع زوجته ذوات طفلها الميت ،

والمرحبة كلها تصور سباع البطل بعد تعظيم آماله وفشله في تحقيق طموحه .

وفي مسرحية Plenic 1952 يتكرر نفس الشيء تقريباً ، فنحن نرى الفتاة الشاردة الجيلة ، والتي الرابض الوسيم ، والشخصيات بصفة عامة موضوع مناسب لرواية سيمائية رومانسية ، ولكن الأحداث تقع في عالم « أنج » الخاص به . غاطر ليس هوليود العالة ، بل مدينة كاتزس حيث الطفل والمطلة غارقان في أحلام لا يستيقظان تقريباً . وتتصل حياتهما بحياة آخرين ، لا قيمة لهم ولا وزن ، ولا يربط بينهم إلا شيء واحد مشترك : الضياع .

أما في مسرحية « ظلام عند نهاية السلم The Dark at the End of the Stairs » 1957 نرى « أنج » يتغلغل في تناول المجتمع بشكله العام ، ويركز الضوء الخاص على أسرة معينة . وتنفرد أحداث المسرحية حول سلم مظلم في نهايته صالة مظلمة وصغير يخشى الضوء .

ولكل شخصية في المسرحية سلمها الخاص بها ، تحاول صعوده . بعضها يمشي ويتروى في ظلام أحلام ، وبعضها يتنظّر بأنه قد وصل إلى الغرفة العليا . ولكن فراق حياة هذه الشخصيات يثبت كذب اعتقادها . واهتمام الناقد بالحدث ، كحدث ، ينصب بمحاولة النصي وبتيه أفراد الأسرة . ولكنها تنكسبه لدى الجمهور والشخصيات على السواء ، دلالة رمزية ، فهي الوصول انتصار على عبثية معينة .

وإذا كان « أنج » قد ذاق مرارة الفشل الجاهليسيوي والتفدى على الأسود بعد عرض مسرحيته A Loss of Roses 1960 فإن المستقبل وحده هو الذي يحدد تصديده مكان ذلك المكان من التراث المسرحي في الولايات المتحدة .

والغالب الثاني الذي يمسك بالطرف الآخر للخيال هو « نيسو وليامز » ، ولا طاقته في حاجة إلى تعريف أو تلميح فهو واحد من أعظم كتاب المسرح الأمريكي وأخصمهم بحمد العرب الثانية . ولقد لقيت أولى مسرحياته « مصوكة بالذئبة » 1940 Battle of Angels فشلاً مبيناً حينما هزمت لأول مرة . وظل وليامز مدفوعاً حتى كانت مسرحية « المجموعة الزجاجية » 1960 Glass Menagerie ، التي لفتت إليه الأنظار كمبررة ناشئة يرجى منها الكثير .

ومنذ البداية ظهر منهى وليامز الذي في تلك المسرحية فهي مسرحية ذكورية ، ينف فيها البطل لينتدرك كل الأحداث كما عاشها ، فيذكر لنا ذلك الشيء محاولة أنه اليأسه لأحياء الجنوب ، ومحبته وابنته التي عاشتها هي حينما كانت شابة ويذكر لنا أيضاً معاناتها اصطفاً « المطاط » لابنتها الغريبة . ويصور الصراع في هذه المسرحية بين طيفين : محاولة ليث الحياة في ماضي على عليه الزمن ، وفروعة اليأس والتساقط مع حاضر يتسم بروح العداوة والقسوة .

ولقد كان ذلك الموضوع فاتحاً ما أصبح بعد ذلك لازماً من لوازم وليامز ، وخلف نهيم الحضان الزجاجية الشال في نهاية تلك المسرحية ، كانت تكمن في حلز التوتومات الصميلة التي تناولها وليامز فيما كتب بعد ذلك من مسرحيات .

في مسرح وليامز حيث الأسطورة بعد ذلك محل الذكورة ، وبدلاً من أن تتحطم الطمع الزجاجية أخذت النفوس البشرية ذاتها تتعظم ، فهي مسرحية « عربة أسبها اللذة » 1947 A Streetcar Named Desire نرى كيف تتعظم فتاة تحاول أن ترد الحياة للجنوب ، وكيف تفكر في هذا على خيبة المسرح دون ذكورة أو استرجاع ، ووسط الأسس بالضياع والياس تلقى الفتاة بنفسها في خضم الحياة في نيويورك ، ثم يقتصرها زوج أختها ، وينتهي بها الأمر في مصحة للأمراض العقلية . وفي مسرحيته « Orpheus Descending » 1947 و « Street Bird of Youth » 1956 وقصد فرغت الأولى منذ عامين في دور السينما بالناظرة لعنت نفوس « جلد

التمبان » ، والثانية منذ شهرين أو ثلاثة ، يشير المؤلف إلى التقليد القديم من « خبي » الشوارد اللداسي .

وفي مسرحية « فجلة في الصيف الثاني » 1957 نعرف أن الاطفال الصغار قد التهموا الشوارد الذي لم نره (1)

في بعض الأحيان يحس المرء أن أبطال وليامز يعيشون فوق قطعة صغيرة من الأرض ، قطعة محدودة معلومة حتى لشكاد ترسم على خريطة ، وتنبئ بهذه القطعة من الأرض أوتها العالم وتشرده . وفي الوسط تتحرك النفوس الضالعة مدافعة من قفايا كاتزس كالطليقة والشعور والجمال ، ولكنها جميعاً تبقى مصيرياً كالخا . وربما كان ذلك هو سبب القول بأن وليامز رومانسي الزمرة .

والبناء الدرامي عند وليامز بعيد كل البعد عن التقليدية . فكل مشهد من مشاهد « عربة أسبها اللذة » يشكّل في ذاته مسرحية مصغرة ، ويقوم للشهد الذي يليه بتكرار نفس الشخصيات ونفس الأحداث . ولكن الأثر الكلي للمسرحية في نهاية الأمر تنويع له الوحدة والتماثل لتقدم وليامز على التحق في الحوار شخصياته وإبعاد أحداثه . وفي معظم مسرحياته نحن بأن الفاعلة ذاتها ليست ذات بآل ، بل أن نمتجتها معرفة . ولكن وليامز يتخذ مسرحه من فسوة النهاية ، التي قد تحولها إلى ميلودراما ، بقدرته على استخدام الإبعاد والرمز .

بقي في القاعة فنان ثلاث وأخير : « أرتو ميلر » . وقد رفض ميلر منذ البداية أن يتناول الموضوعات التاريخية ، واتجه - شأنه في ذلك شأن « أنج » - إلى الثقافة يتناول مشاكلهم المعاصرة ، ومشاكل الطبقتين الدنيا والوسطى ، ولكنه لا يتقبل الوجودية إلى انتهى إليها « أنج » . وقد كتب « أن المسرحية الاجتماعية » ، في رايين ، هي التبرير الأساسي ، أما المسرحية غير الاجتماعية فهي مجرد لرمي . التي لم يعد باستطاعته أن يتناول في جديدة ملقطة مسرحية تندور حول دراسة نسبة لرد واحد . . أن الزمن يسير ، وأمانا عالم يجب أن قنينة ومنفعة يجب إله نلتها .

ويستطع الفرج أن يمس ناتي ميلر بالكتاب الترويجي « ألتين » ، وأولئك اعترف ميلر بهذا التأثير ، وحاول أن يرد لأيسن بعض الذين يقدم مسرحيته المعدلة مسرحية « عضو الشب » عام 1950 . وفي رأي ميلر أن الكتاب المسرحي مفكر بليغ ، وأن المسرح مجال طبيعي لتناشاة الأفكار .

وأول مسرحياته الناجحة هي « كلهم أبنائي All My Sons » عام 1947 ، والفكرة الغالبة على هذه المسرحية هي مسؤولية اجتماعية ، كآبائي العالمة المتناطقة تتعجب أتمعة الشمس من منزل البطل . وبعد هذا نجد أيضاً أن المسرحية تتسابق بين أجداد البطل وأسمائه ، هؤلاء الرواد العظام ، وبينه هو ، ذلك البائع المظلم الذي لا ينتج . ولكننا نكتشف أن المسرحية في الواقع ليست اجتماعية بحتة ، بل هي مسألة الانسيان الذي يختار طريقاً غير طريقه ، فلا يعرف حقيقة نفسه أو حتى حقيقة من حوله .

ومع هذا نجد أدرك ميلر أن مسرحيته تلك تجمعت جماعياً لأنها تثير وثيقة تجسم الضياع فيها بعد الحرب . وفي رأيه أن تلك تثير المعصية لا الفتان .

لهذا حاول بعد ذلك أن يتناول مصبور الإنسان وقدره ، وإمكاناته وقدراته . وقد تمكن من تطبيق ذلك بمقارنة أحداث

(1) ألتو 3 الجلة 4 عند ديسمبر 1961 من 97 = 99

عصرية بأغرى من الماضي في مسرحية «The Crucible» (1) عام 1953. وحينما عرضت هذه المسرحية في برووداي كان غريبا أن يترك الجمهور يسرع مما توقع ميلل نفسه ، التشابه القوي بين أحداث «ساحرات سالم» وبين الأحداث المعاصرة في واشنطن .

وبعد ذلك اتجه ميلل الى تقليد أتي خلودا من مسرحيين الإنجليز ، فالتحق به مسرحية «A View From The Bridge» عام 1965 الى المسرح الأمريكي ، «شهد من الجسر» عام 1965 الى المسرح الأمريكي ، ولكنه لم يعالج المشاكل الأضداد ليقدم ملوكا وأمراء ، ولم يتمسح في علم النفس ، ولم يلجأ الى الجفلة أو الى التزمج الجنسي ، بل اختار بطله إنسانا عاديا ، إنسانا لا يتوقع هو نفسه أن يكون له «قدر» .

تناول رجلا من حراس الشاهدي ليلدم لنا مشكلته المعقدة . وفي هذه المسرحية أيضا يستخدم ميلل شخصية فريدت يستخدم حجابيا مجاورا للبطل ليلحق على أحداث المسرحية ويقدّمها . ولعاشي ينتشر في الأحداث وينتهي في آخر المسرحية ، وهو مهم بالقوانين التي يعيش عليها أبطال المسرحية ، مهتم بتحقيق العدالة مع هؤلاء الذين يخرجون على هذه القوانين . ولكنه يخلق شيئا جديدا ، ربما كان في الماضي موصوفا مناسبا للملحة ، وهو أنصاف العلول أو الترافى .

فلنعلمني يتطلع الى ملوك الماضي الذين كانوا يركبون روسهم ويرفون انصاف العلول بمجرد ارتكاب الخطأ التراجيدي ، يتطلع إليهم على أنهم كانوا ، رغم اللصاحة والبلافة التي كانوا يملكون بها المسرح ، نبي غيبة مسلوطة الزادة في يد الألهة . وأخيرا تلك نظرة إجمالية للمسرح الأمريكي في التمسرة الأخيرة ، يتضح فيها أن سنوات المسرح كانت أتي من سنوات اليسر . ولكن هذا كان شأن المسرح دائما ، في كل زمستان . وكان ، فلما كنا المسرح الأفريقي : ثم يتيق من تراثه العظيم سوى أربعين أو خمسين مسرحية نظريا ، وليست كلها بولاع بالبيع . وإذا كنا نرى على المسرح الأمريكي موضوعات مكررة معادة ، وإذا كنا نرى نفس الممار مع النظام الانتصورية ، فليس مني ذلك أن المسرح الأمريكي يحتفظ . فما زلنا نرى كل يوم كتابا جديدا يقدمون للجمهور مسرحية واحدة قد تنظر إليها من التاريخ فيما بعد على أنها رواع .

عبد العزيز حمودة

(1) «ساحرات سالم»

روبرت همفري

تيار الشعور في الرواية الحديثة

STREAM OF CONSCIOUSNESS

IN THE MODERN NOVEL

by: ROBERT HUMPHREY

University of California Press, 1959

يتعرى هذا الكتاب - وهو الأول من نوعه - مسألة من أهم المسائل التي تصادف المشتغلين بالرواية في العصر الحديث وهي «تيار الشعور» ، وكيف كان تصويره في الرواية الحديثة ، والوسائل الفنية التي توسل بها كتاب الرواية التي تتناول تيار الشعور لرسم شخصيات رواياتهم ، وكيف تأتيهم أن يعكسوا على الوعي الإنساني - غير الرتيب-اصلا والمتفجع بطبيعته - شكلا فنيا استعاضوا به من - أو أضافوه الى - العبكة والشكل الفني التقليدي للرواية .

وقد سمر هذا الكتاب في عدة طبعات مختلفة كان أولها عام 1954 من دار جامعة كاليفورنيا وكان آخرها طبعة رخيصة صدرت عام 1969 من نفس الدار . ومؤلف هذا الكتاب - الأستاذ روبرت همفري - أستاذ الأدب الإنجليزي بجامعة كاليفورنيا وقد نشرت له المجلات المسماة «اشعرا» و«عصا قصيرة» .

والكتاب الى جانب أنه يعرض للجوانب المجردة من تكتيك الرواية وخاصة تلك التي تتناول أصلا دقائق الوعي الداخلي للإنسان في مرحلة الحرب ما تكون الى اللاوعي ، والتي تتدرج حتى تصل الى نقطة غير بعيدة من مرحلة الكلام Speech level حيث ينظم شعور الإنسان ويصبح الى حد كبير واع ينشئ كلماته وعباراته أو على الأقل ينطق بها بعد تفكير أقرب الى الانطظام - الى جانب هذا كله يعرض الكاتب آراءه من خلال مناقشة لبعض روايات تشاهير الكتاب الإنجليزي والألماني الذين يربسوا في تصوير تيار الشعور عند شخصيات رواياتهم بل غرضوا من خلال هذا التناوب صورة لآسان العصر الحديث بأمانه وآلامه ودقائق شعوره الخفية وخيبة الأمل التي تصادفه والتي أصبحت تشكل جزءا لا يستهان به من كويديا الحياة الحديثة . وقد صاغ التعبير «تيار الشعور» - لأول مرة - الفيلسوف الأمريكي ويليام جيمس في كتابه «أسس علم النفس» (1) ويقصد به أن الشعور الإنساني متصل كالنهر وأنه من عاجز متبع يعلل بين ما حدث للإنسان في الماضي وما يحدث في الحاضر ، وهي إحدى الأفكار التي يقوم عليها علم النفس الحديث وتستخدمها مدارس التحليل النفسي لكشف الجوانب المستترة من شخصية الإنسان .

ولي الفصل الأول من الكتاب وعنوانه «الوظائف» - يسلول الأستاذ همفري في محاولة لإيضاح ما يقصده بكلمة شعور حتى لا يكون هناك خلط في الفهم - يقول : تشير كلمة شعور الى كل «محنة الانبعاث العقلي بادنه (ما قبل الشعور) Preconsciousness - مسلال مراحل العقل المتعدد حتى يصل الى أعلى مرحلة من مراحل الوعي Awareness العقلية الفظة ، ولقد عتبت الرواية السيكولوجية بدء «الرحلة الأخيرة» .. أما وجه اختلاف الرواية التي تحلل تيار الشعور من الرواية السيكولوجية فهي أن الأولى تعرض هذه المراحل غير الفظة .. أو تلك التي تقع على حاشي الانبعاث .. وهناك مرحلتان متبعتين وهما «مرحلة الكلام» Speech level ومرحلة «ما قبل الكلام» Prespeech level وهذه المرحلة الأخيرة لا رقابة عليها ولا تحكم فيها وهي - أولا وأخيرا - محور اهتمام جل الروايات التي تناقشها في هذا الكتاب ، وإذا نظرنا الى الشعور على أنه جبل تلي في المحيط - كل الجبل وليس ما يظهر فوق السطح منه فقط - فإن اهتمام الرواية - التي تعرض تيار الوعي - منصب على ما يقع تحت هذا السطح ، وعلى هذا يمكن تعريف الرواية التي تتناول تيار الشعور بأنها نوع من الروايات يتبع فيها اهتمام الكاتب الأساسي على استكشاف مراحل ما قبل الكلام في الشعور ، مادفا من وراء ذلك الى كشف الوجود النفسي لهذه الشخصيات .

ثم يستعرض الأستاذ همفري كتاب الرواية الذين صوروا تيار الشعور في رواياتهم بادنا بدمورلي ونيشادرسون (2) فيقول أنه على الرغم من كونها رائدة الكتابة في هذا النوع الروائي الحديث إلا أن حقها من الشهرة لا يعادل من تلاحا في ذلك القصاص ، ورغم أنها قد اخترعت التصوير الروائي لتيار الشعور ، فقد أصبحت قيمة أعمالها تاريخية بحتة وذلك لأنها كانت «لقد نفسها في تصوير طوفان من التفاصيل الواقعية الغالية من الشكل الفني» ثم يتنقل الكاتب الى الحدث من فرجينيا وولف .. التي لادت أن صوغ امكانيات ومراسل التحقيق الداخلي للحقيقة

(1) William James, The Principles of Psychology, (New York, H. Holt, 1980), 1,339.

(2) Dorothy Richardson (b. 1882)

في رواياتها - حقيقة كانت صرف أنه لا يمكن التعبير عنها على مستوى سطحي وعلى هذا فقد بحثت عنها في مراحل التشعير المبدئية « ويسوق هملري روايتين لفرجينيا وولف تصف فيها طريقة تيار في تصوير هذه الشخصية وهما فصل دالواي (1) و « ألي التار » (2)

ثم يبحث الأستاذ هملري بعمق عن جيمس جويس « وكيف حقق الموسوعي في روايته « بوليسيس » التي لا تلجج فيها أدنى أثر لشخصية الراوي مما يجعل القارئ يشعر أنه على اتصال مباشر بالحياة التي صورت في الرواية .. وهي محاولة من جانب جويس لتصوير الحياة كما هي « مثله بالضبط كمثل الكتاب الواقعيين والخبيرين » ثم يتناول هملري من همد جويس من هذا التصوير الثلاثي لشخصيات روايته من الداخل ويجيب على تساؤله بقوله : « أن الوجود في رأي جويس عبارة عن كوميديا وإن على الكاتب أن يشرح من الإنسان - بركة لا بمرارة - لغوره الذي لا يناسبه والذي يستحق الرثاء لكأنه في مركز الخلق ..

وتتبعني للموسوعي وخلق المسافة بينه وبين شخصيات الرواية يتمكن جويس من تصوير حياة الإنسان وعدم التناسب بين مثله وواقعه « وسوفية كثير من الأشياء التي يسترها مثلا أعلي يولد اختار جويس أوديس هوميروس كقالب يصور من خلاله الإنسان القرن العشرين « كي يوازن بين العالم البطسولي في الأوديسة والعالم القاتم للكثيرين القرن العشرين قرن أمثال بلوم وعلى هذا كان استخدام جويس للمتلوج الداخلي وسيلة أيضا لتحقيق التعادل بين التألف والعميق وكان من نتيجة تصويره البالغ للحياة في بوليسيس أن أصبح من الواضح أن التشعير أو التلميح لا مكان لها في هذا العالم ..

وشعور الرثاء الذي يخرج به القارئ بعد قراءة جويس ليس معناه أن جويس يري للإنسان أو يشفق عليه ولكنه نتيجة لأن الإنسان يقطن في نفسه البطولة .. وكانت خير وسيلة لتصوير هذه المفارقة وهذا التناقض هي تصوير تيار الشعور لدى أيوبيلوموم رجل الإنسان العادي في هذه الرواية . ثم ينتقل هملري إلى الحديث عن ويليام فوكتز الذي يستغل امكانيات تيار الشعور في السخرية عند تصويره للكثير البشرية ورغم أنه يعالج في معظم الأحيان موادا كوميديا إلا أنه - مثل نوماس هاردي - كاتب تراجمي ذي أبعاد الشعور . ثم يستعرض الأستاذ هملري رواية فوكتز « القصصون والظبيب » (3) قائلا : بأن اختار كويتين كان نتيجة لمرفته الحقيقية « وكان الموت هو الطريقة الوحيدة التي تمكنه من الهرب من هذا العالم الحقيقي .. وستطيع القول بأن ومي كويتين كان مدوء الحقيقي ..

ولقد ساهم هؤلاء الكتاب في تطوير الرواية بأن فتحوا لها آفاقا جديدة بإضافة عالم العقل والوجود النفسي إلى العوالم الموجودة أصلا فيما أتجه الكتاب المسابقون من روايات أي عوالم الحوادث والمؤثرات الخارجية .

لم ينتقل هملري لمناقشة التكتيك في الرواية التي يقف عليها استخدام تيار الشعور وهو في هذا الجزء ينفي وجود ما يسمى بتكتيك تيار الشعور معينا بأن من الأصح أن نقول : الوسائل التكتيكية لعرض تيار الشعور في الرواية

- وهو يقسم هذه الوسائل إلى أربع
- ١ - المونولوج الداخلي المباشر
- ٢ - المونولوج الداخلي غير المباشر
- ٣ - الوصف بطريقة الإحاطة بكل شيء
- ٤ - للكلمة Omniscient description Soliloquy

لم يفرق هملري بين المونولوج الداخلي المباشر والمونولوج الدرامي أو الاتجاه المسرحية بقوله أن المونولوج الداخلي المباشر

« يستخدم في الرواية للتعبير عن المضمون النفسي للشخصيات بصورة الأولية غير المرتبة قبل أن يمكن سباحتها في الحديث ودون ما تدخل من الكتاب « أي أن الكاتب يكتب بأن يلام في روايته عناصر تكوين الوعي النفسي لشخصيات روايته دون أن يعقل عليها أو يشرح فيها ودون التراجع وجود القارئ ثم يسوق هملري الجزء الأخير من رواية بوليسيس لجويس « وبالتالي تعد الصفحات الخمس والأربعون الأخيرة في الرواية « والتي يصور فيها جويس تيار الشعور لزوجته أيوبيل بلوم (مولي) وهي مستقلة الإجراء زوجها بعد أن عاد إلى المنزل متأخرا وطلب أن تعثر له طعام الإفطار في سريرها وفي الجزء الذي يسوقه هملري يتضح لنا ما يقصده بالمونولوج الداخلي المباشر حيث لا تلي « مولي » إلا بالي قواعد الإجرامية أو تركيب الجمل أو الاختصار على فكرة واحدة في شعورها الداخلي بحيث لا توجد أدوات ربط أو علامات ترقيم في الجملة « ويحذف بعضي الراوي تأليا في هذا الجزء فلا يعطى مثلا بقوله .. وفكرت .. أو .. وفألت لنفسها في شرحه للمونولوج الداخلي غير المباشر يقول الكاتب أن الفرق بين هذين النوعين من المونولوج الداخلي هو التمسك في المونولوج غير المباشر نص دائما بوجود الراوي مما يؤدي النوع من التماسك النسبي في الرواية « لا يرشد فيها الراوي للقارئ ويأخذ بيده متخللا بذلك بينه وبين الشخصية ليبين له مراحل الوعي النفسي لهذه الشخصية ويربط بين أجزائها « ويستشهد هملري على ذلك بروايات فرجينيا وولف التي تعتمد اعتمادا كبيرا على المونولوج الداخلي غير المباشر في تقديم تيار الشعور عند شخصياتها ..

لم ينتقل الأستاذ هملري إلى إيفاشيفيتش بالوصف بطريقة الإحاطة بكل شيء مستهدفا على ذلك بالكاتب الإنجليزي دورلي ريتشاردسون التي تجعل القارئ على اتصال دائم بما يدور في تيار الشعور لشخصية ميريام بطة روايتها « العجس » (١) بطريقة الوصف على لسان السالك Third Person ويعطى الكاتب على ذلك بقوله أن هذه الطريقة هي إحدى الطرق التكتيكية التي صاحبت الرواية منذ نشأتها الأولى

لم يقول هملري أن الفرق الأساسي بين الناجاة والمونولوج الداخلي المباشر هو أن الناجاة تتركز وجود قارئ أو مستمع دون تدخل من الراوي وأنها تصور مرحلة نفسية تقترب من الترتيب وتسهم بذلك في تطوير الحدث وإحكام الشبكة في الرواية .

ثم يسوق هملري رواية فوكتز « رقعة الموت » (2) والتي تكون من خمس عشرة مناجاة على لسان خمس عشرة شخصية في الرواية كل على حدة والتي يتضح فيها أيضا تقديم فوكتز للمضمون النفسي لتيار شعور هذه الشخصيات من خلال المناجاة .

لم يضيف هملري نوعين آخرين من الوسائل التكتيكية لعرض تيار الشعور وهما الطريقة الدرامية - كما في فصل « مدينة الليل » في بوليسيس لجويس الذي يقابل فصل السامرة كيركي في Circe « أوديس هوميروس والذي يقع كله داخل شعور أيوبيلوموم وستين ديدالوس عند وجودهما في إحدى مواجيد ديلن « ولأنه هذه الوسائل هو استخدام أبيات من الشعر في الرواية للتعبير عن تيار الشعور عند شخصيات هذه الرواية « ولكن هذه الطريقة الأخيرة ليست بذات قيمة بين الوسائل التكتيكية لعرض تيار الشعور

ثم يتحدث الكاتب بعد ذلك عن الصعوبات الفنية التي تطف في طريق تقديم تيار الشعور في الرواية وكيفية حطه مقنعا بقوله أنه لم تكن نوع من الصعوبات يصادفان الكاتب عند معالجته تصوير تيار الشعور في روايته أولهما أن الشعور لدى كل إنسان غير شخصي خاص به وآخرها أن الشعور ليس ثابتا

- (1) Pilgrimage.
- (2) As I lay dying.
- (3) Night Town.

- (1) To The Lighthouse.
- (2) Mrs. Dalloway.
- (3) The Sound and The Fury

ولكنه دائماً في حالة حركة لا يهدأ زمان ولا مكان فإن لكل «شعور» عالماً زمانياً ومكانياً خاصاً به وكل ما يدخل الشعور يصبح هنالك «في اللحظة الحاضرة» دون ما اعتبار الزمن . ولتقلب على هذه الصعوبة تتبع الكاتبة طريقة توارد الخواطر الحرة Free association ، أما بالمشابهة وأما بالتضاد (فمثلاً كلمة أبيس تسترجع منا كل المواد البيضاء كما قد ينتقل بنا الفكر في وصلة إلى اللون الأسود) ويحكم توارد الخواطر الحرة ثلاثة عوامل هي : المذاكرة ، والحواس ، والخيال .

● تيار الشعور ولكتيك السينما :

ينتقل همرى إلى نقطة هي في نظري أهم ما أكاده في الكتاب إذ يشرح فيها الطرق السينمائية التي يستخدمها الكاتب لتصوير تيار الشعور لدى شخصياتهم ويحدد هذه الطرق قائلا بأن الوسيلة الأساسية هي المونتاج ثم يليها

تعدد المناظر
والإيحاء
والتلاشي
والقطع
واللفظة القريبة
والخرقة البانورامية
الاسترجاع والمناظر المسترجعة
ويقول همرى أن ظاهرة استخدام هذه الطرق السينمائية في الرواية تصوير تيار الشعور ترجع إلى محاولة الكاتب التلمح على العواجز الزمنية والمكانية في الرواية لتصوير مضمون تيار الشعور كما هو ، ثم يستشهد بطريقة جويس في كتابة رواياته التي تعتمد عليه الإعمال السريع بين الحساسات والمناظر والمستقبل مستخدماً في ذلك عين الكاميرا التي يمكن أن تجمع مناظر متباعدة في نفس اللحظة وبمس الكائن مسجوراً في ذلك الحياة الداخلية للشخصية جنباً إلى جنب مع الحياة الخارجية وخاصة في «بوليسيس» ثم يسوق عدة أمثلة من روايات فرجينيا وولف ويشرح فيها الطرق السينمائية التي استخدمتها لتصوير تيار الشعور عند شخصياتها

ثم ينتقل همرى بعد ذلك إلى الحديث عن صعوبة تصوير تيار الشعور «الخاص بالشخصية» ويستضيف عدة طرق استخدمها جويس وفرجينيا وولف وفوكنر لتلمح على هذه الصعوبة منها تصوير التلمح في تيار الشعور عند الشخصية باستخدام صور بلائية معروفة والإيحاء بتعدد الكلال الحسائي المختلفة باستعمال الصور والرمز

ثم يستهل الكاتب الفصل الرابع الذي يتحدث فيه عن الأشكال الفنية لهذا النوع من الرواية بقوله أن مشكلة الشكل الفني هنا هي كيف نطبع اللغوي لنظام ؟ فالكتاب يصور اللغوي (تيار الشعور في حالته المتخلعة غير المرتبة) وعليه أن يضل عليه شكلاً فنياً حتى تكامل للرواية مواصفات العمل الفني

والرواية تتطلب لغةً ونظاماً وفوسحاً كي يستطيع القارئ أن ينظم ويرتز ويحس حتى يتمكن من فهم وتفسير الرواية والاستمتاع بها وربما استطاع كاتب الرواية التقليدية أن يحل هذه المشكلة من طريق الحكمة بيد أن الرواية التي تتعالج تيار الشعور لا يمحى حبكة الأحداث الخارجية بل تصور الحياة النفسية الداخلية للشخصية ومن ثم فذلك كان مسبباً الكتاب الجديد أن يغلقوا أشكالاً فنية جديدة لإضفاء شكل فني يمكن به تحليل الوحدة بين أجزاء هذه الروايات

ثم يقسم همرى هذه الأشكال إلى سبعة

- ١ - الوحدات الأسطوانية لوحدة الزمان - الكنان - الشخصية والحدث
- ٢ - النغمة اللالابة أو ليتوموتيف Leitmotif
- ٣ - الإيحاء الأدبية المعروفة (مثل تحويل الجيد إلى هزل) Burlesque
- ٤ - التركيب الرمزي
- ٥ - التركيب الشكلي للناظر

٦ - التجميعات الطبيعية النورية (فصول السنة ، المسد

والجزر الخ)

٧ - التجميعات النظرية النورية (التركيبات الموسيقية ، دورات التاريخ)

ثم يبدأ همرى عرضاً مفصلاً لرواية جويس «بوليسيس» موضحاً في هذا العرض كيف استلهم جويس نثر الأشكال الفنية في هذه الرواية وحدها بل زاد عليها أنماطاً لم يعرف قط من قبل فمثلاً من ناحية الوحدات التقليدية نجد أن الرواية تقع حوادثها في يوم واحد - لعان عشرة ساحرة بالتحديد - وفي مكان واحد - دبلن - وتصور من خلال وجهة نظر ثلاثة أشخاص فقط (ليوبلدوم ، زوجته مولي وستيفن ديدالوس) ولكن هذا لا يمنع أن الرواية تنتقل بين مساحات مكانية وزمانية شاسعة البعد : أي أن الوحدات الثلاث موجودة وفيرو موجودة في الرواية - بيد أنه لا تتألف في هذا ، فحكمة على الرواية تعدده وجهة نظراً لعنوانها هل تحدث داخل عقول الشخصيات ؟ أم هي ذلك الحدث السطحي الهزيل أو الأدوية الخارجية لليوبلدوم ؟

ولأن بوليسيس تصور تيار الشعور وتتأول الحياة النفسية للشخصيات الثلاث فإن الحدث الرئيسي فيها يقع داخل عقول هذه الشخصيات وهنا تصبح الوحدة الفنية مستحيلة لأن التلص بطبيعتها غير مرتبة ولا تعترف بالعمود الزماني ، والمكانية ، التقليدية ، ومن هنا فقد كان على جويس إضفاء هذا الشكل الخارجي على الرواية حتى يمكن تبنيها كما أنها تلك الحياة النفسية لشخصياتها بالكيفية بين الشكل العام الجامد للرواية وإنهاء هذا الشكل في داخل الشخصيات

لم يسترسل الأستاذ همرى في عرضه للأشكال الفنية الأخرى التي نقسها تماثلاً على الرواية ويبرز منها النغمة الفسلفة الليتوموتيف كأحد هذه الأشكال فمثلاً فإن هذه النغمة تتمثل في الصور اللالابة والرمزية الرقيقة بفكرة واحدة ثابتة لا تزبد في أجزاء مساعدة من الرواية ولم شتاب شعور الشخصيات

ثم ينتقل الكاتب إلى الشكل الثالث الذي يستخدمه جويس في بوليسيس وهو السخف Parody ويعني هنا سخف أوديسسة هوميروس ، فقد قسم جويس روايته بنسخ النظم المستخدم في الأوديسسة بل جعل النسخة المصوخة نفسها توارى الشخصيات الثلاث الرئيسية في ملحة هوميروس ،

ليوبلدوم يوارى أوديسس بينما يمثل ستيفن ديدالوس شخصية تليماخوس بن أوديسس الذي يبحث عن أبيه (ستيفن أيضاً كان يبحث عن أبي روحه في الرواية) أما الزوجة مولي فهي النسخة المصوخة من بيلوبوليس زوجة أوديسس الوليدة الطيبة (لم تكن مصولي بالتي تبالغ في الحرص على شرفها أو شرف زوجها)

إن يشرح همرى كيف استخدم فوكنر الحبكة التقليدية لإضفاء الوحدة على روايته «رفدة الموت» التي تشكل نقطة التقاء بين روايات تيار الشعور والروايات التقليدية ، وعلى هذا لا يحتاج فوكنر إلى أشكال فنية أخرى كي تتماثل روايته

أما في رواية «الصوت والغضب» حيث يعرض فوكنر شخصيات أكثر تعقيداً من تلك التي تظهر في «رفدة الموت» فإنه يستخدم التركيب الرمزي والنغمة القلبية كي يزداد وضوح تيار الشعور في الرواية

أما دوروثي ريتشاردسون فكانت تعتمد أساساً على وحدة الشخصيات لإضفاء الشكل الفني على روايتها «الصح» ، فإن ما يحدث في الأجزاء الأثني عشر من الرواية إنما يعرضها بكلياً إذ وجهة نظر الشخصية الرئيسية ميريام «ولاً هذا ما يلكي أن الكتابة لا تقوى إلى أعمال بعيدة في وعي ميريام»

وفي الفصل الأخير من الكتاب يقول الأستاذ همرى : لقد دخلت رواية تيار الشعور ، الجري الرئيسي للرواية وأصبحت طرق تصوير هذا التيار طرقاً تقليدية .. في القرن العشرين

فاروق عبد الوهاب



المجلات العربية



يقدمها :

غالب مشكور

منها العدد ، تغلغل من أية دراسة أو بحث أو مقال عن الشخصية التي خصصت لها لجلية هذا العدد . وإنما امتلات الصفحات بمجموعة من الصور الفوتوغرافية التي توضح مراحل التطور الاجتماعي للدكتور طه ، بالإضافة إلى مختارات قديمة سبق نشرها من شعره ونثره ، وبالرغم من هذا التخصيص فإن المحرر ومصدر العدد تحت عنوان (هذا العدد .. منهج) يقول : « هذا العدد تقديم لادب طه وتبنيه لدرسه ، وهذا التقديم ليس باليسير ولا السهل ، على من يزن مايقول ويرغب التنبه ، وبالأخص المستألفين .. ثم هذا التقديم للدرس ابدئي يسهو بخالف الشائع من عمل الناس ، في البحث والحكم ، وبالتناول القريب ، والأخذ اليسير ، والمساس الهين .. فلهيئ ، القاري نفسه لما سيجاء به هذا العدد الخاص من كشف خطأ ، ورسم لمنهج أساسه الآلة والصبر ، ومحوه الإحاطة والتقصي ومداره الدقة والتجربة ، وصحيحة الحرية والتنمية ، على حاستي من فكرة عامة في هذا كله قريباً » . وما أن يهين ، القاري نفسه بهذه الكلمات الجادة جميعاً ، حتى يلجعه الحور بقرينه ان سموات جنة واجهت صدور هذا العدد « حتى تؤثر - الجلطة - أن تذكر اسم طه حسين عاطلاً من عامة ألقابه العلمية والمدنية » كما أنها لاتعرض في هذا العدد أو مثله عما قد تصدره عن مفاصل ، شيء من التحليل أو التعليل أو التفسير ليهيئ أمره ، لأنها ترى أن هذا ما لم يمن وتنتسه بعد » .

لذلك كانت المفارقة بين « الكتاب » و « الادب » في عدديهما الأخيرين ، لإسناد لها ، فقد انتهجت الأول في أن تقدم شيئاً يستحق التهمة الحارة الصادرة .

ونرجع على المجلات البيروتية ، فنقدم هذا الشهر مجلة « الاديب » التي يصدرها الأستاذ البيروني أديب منذ اثنتي عشر سنة . ففي مطلع العام الجديد تهدينا بحقة من الإبداعات الطبية عول « بيتهادري » شاعر من الهند « لسعد صائب » و « كيب اصبح مصعباً » المعروف بتيور ، و « نظرات في شعر الزهاوي » لفايز بلقيش ، و « من إسكاف الفكر الانساني » لبرج ساهم ، و « زكي مبارك : أزمة النصر وقضية الشراب » لآلور الجندي ، و « العقل والمادة » لبيد العزيز جادو ، ومن أكثر البحوث جدية ماكنية اميل تولست في تحت عنوان « في فلسفة التقدم الاجتماعي بين كريسوسر دوسون وابن جلدور » جاء فيه ان دوسون يقول بان ازدهار الحضارة والوصول بها الى مرتبة امتداد الحضارة بين المدنية . إنما يتوقف على عاملين رئيسيين هامين : اولهما وجود حافز مقبى للحياة الاجتماعية يكون محورا للوجود ، ويحل محل الناس لبحث الطاقات ويربجه المجتمع نحو التكامل ، ويربجه الناس على ليم التعاون والطير والتضحية والقداء في سبيل خير الجماعة وصالحها . هذا العامل هو العامل الديني الذي يميز شعور المدنية ، وان انهياره الهولاء للخلق والقيم لمسكوت المدنية نفسها . ومن أمثلة المدنية التي يسوقها دوسون المثالية اليونانية كمودج المدنية الحديثة الباقية كوعم في الحضارة في صورتها القبلية . أما المثالية المسيحية والمثالية الإسلامية فهما مثقلان والمان لإرهاب مدينتهمسا في الرب والشرق على السواء .

أما المجلد الثاني ، فهو التقدم العلمي ، أي ازدياد نسو الانسان لفرقة قوانين الطبيعة وتطبيقاته وتسخيرها لاسماده الفاعل ، على أن دوسون يرى التقدم الاجتماعي ومن ثم التقدم الحضاري وهنا يبدى التكليف بين هذين العاملين بحيث يمكن توجيههما ، وبحيث يتكاتف كل اتجاه مع الآخر ، دون أن يقوم صراع يميل قوي التوازن بينهما . وهو التوازن الذي من شأنه أن يخلق تنصرا حاما نحو حرية التنوير ، ويؤمن دوسون كذلك بالأي الذي تحمله الصلات المدنية والثقافية بين الجماعات المتعلقة ، فأنما المدنية ليس في علاقتها على نفسها ، ولكن في اتصالها بغيرها . وهو يربط العمل الأول (ويسمى تصنيفاً شاملاً

بأدارة طبية ظهرت في الشهر الماضي لمجيات الأدبية » اد صدر لأول مرة في مصر بعد ان حاصلا عن مجلتي « الكتاب » و « الادب » يعالجان الإنتاج الأدبي والتي لكتابين على قيد الحياة : هما : طه حسن ونجيب محفوظ . هي بأدارة طبية من حيث الصاية بتقييم انتاجنا الفكري العالمي بصفة عامة ، ومن حيث دراسة الاحياء من أدبنا بصفة خاصة .

هل ان الفرق كان كبيراً للغاية بين علمه وإنتاجه من مجلة « الكتاب » التي خصصت اعلم مكنتاته من نجيب محفوظ ، وبين العدد الصادر معه في نفس التاريخ من الدكتور طه حسين . فقد عثيت « الكتاب » بتكليف مجموعة من الباحثين والناقداتهم الدكتور نجيبى حلال والأستاذة يوسف حلي وفؤاد دواره وجمال السيد ، لبحث ودراسة بعض الجوانب الهامة في أدب نجيب محفوظ . ولهذا السبب كان العدد زاخراً بالموضوعات الحية التي ناقش كتابها مطلع أعمال هذا الفنان الكبير . غير أنني أرى في التحقيق الأدبي الذي قام به الناقد فؤاد دواره مع نجيب محفوظ ، أهم مواد العدد ، فقد تميز بشموله للمعدي من الزوايا الجديدة على قراء نجيب في شخصيته وأدبه مما « ولست أعتقد أن تخلص هذا الحديث أمر مجد ، ويكفي الإشارة الى أنه أشبهل وأعق ماترات من أحداث نجيب محفوظ . ولجديده أيضا في هذا العدد الموضوع ، الذي كتبه جلال السيد تحت عنوان « تاريخنا القومى في لثانية نجيب محفوظ » يدها يقول « تجبر الثلاثية من أهم المراجع لدراس التناريح في الفترة ما بين ١٩١٧-١٩٤٦ فهو تمثل صورة واضحة حقيقية للبحث وتياراته السياسية والفكرية النظرية واعتمادات إبناء هذه الفترة وأمزجهم الشخصية وسيكون اعتمادنا بالجانب التاريخي فقط ، وبالتطور السياسي واسكاسة على الطبقة الوسطى ووقلاها من ثورة ١٩١٩ »

لم يفتتح هذا البحث الشيق بقوله : « ان لثانية نجيب محفوظ ترصد التاريخ وتفسره التفسير الصحيح » ومن هنا كانت عظمة نجيب محفوظ الذي يسير دائما مع التاريخ والتطور . وقصد علمت من كاتب هذا المقال انه سيواصل دراسة عهده الزاوية التاريخية في أدب نجيب محفوظ في أبحاث قادمة .

أما مجلة « الادب » فلم سخط منها بما توكلناه من عدد خاص حول طه حسين ، إذ لوفنا بالصفحات العسرين التي يتسكون

بالعامل (الفكرى) يربطه بالغة فهو يتعامل في تفكيره مع العالم الحضارى ويرى ان هذا يتناقض على ان الجماعة المتحررة لاتتصور ولا تتقدم ولكن انتشار افكار جديدة وطرق جديدة انما يحدث في المجتمع تركيبا جديدا يمتد على نغمة المجتمع ويقود خطاه نحو التقدم والنماء . والتكوين الاجتماعى يتطلب جسدا من العقائد التى تحتوى على قيم يتفق عليها ، شعوريا لا لاشعوريا ، وعلى نظام اجتماعى يستمر تقوده القوى الرسمية العقلية في المجتمع . وللوصول لهذه الغايات ينبغي ان تتفكك قوة سلبية كبرى . من طرفين اللغة ، تمثل فوق الانسان والطبيعة ، الى قلوب الناس . وهذه العقائد هي العقائد الدينية التى يتطور تحت تأثيراتها النظام الاجتماعى . ويصفه دوسون ان الفيلسوف العربى النونى تولى مجتمعا يعبر عليه انما تشبه جماعة من الزراع يزعمون ويعبرون بدون معرفة لتصور السنة الطبيعية . بل انه يضمن بان ازدهار المدنية هو ان تنمو خارج حدودها ليعلمها غيرها .

ويستطرد الأستاذ اميل لوفيت في بحثه الكبير قائلا : .. والى نائى الى البصرة الفلسفية لتقدم منه الفيلسوف العربى النونى ابن خلدون . واضع أسس علم الاجتماع الحديث بالإضافة الى كونه اكبر المؤرخين العرب الذين أخذ عنه فلسفة المسرب . ويرجع لنا الكتاب بقررة ابن خلدون في التقدم و التطور الاجتماعى فيما على :

١ - الاقتصاد كاساس من الاساس الهامة التى تؤثر على الامة . ماين خلدون من هذه الزاوية يعد من اوائل الذين نادوا بمبدأ مهم لفهم الماركسيون حجر الزاوية ، ولكنه يتناول فعلا مسح دوسون ، لانها لا يجهلان الاقتصاد هو الاساس الاخر (١) .

٢ - التربية والانتساب ، لا الورادة ، هذا العامل المحمى في ديد جملة المجتمع لحي التقدم ، فهو يعلب الخوف الذى يميل به للتعاقد بان التغير الاجتماعى ربح بالتربية المكثفة وليس التى تقرر معتقدات الافراد ويحولهم أكثر مما يفعل الورادة كما ان ذلك خلدون لا يجهل ابطالا مثل مافس كارليل .

٣ - الاعتزاز بالشرف والانتساب للعبية . هذا اللذان يقدما زمة من الناس الى ان تقوم وتقتل وتفرس سلطانها وتسلم لزام الحكم . فالعبية (وهي عنده عنوان الشرف الوحيد) المحور الذى يقوم عليه أسس البيت المالك او الأسرة السائدة . وعند هذه النقطة يتوقف الباحث ليقول ان ابن خلدون .. كان في عصر لم تعرف فيه القومية ، بل كانت أوروبا تن تحت نسر القطع ونحن نعلم ان مثل هذا التفكير يمكن من تقدماته ليكون ارباعا لمنى اهم هو القومية ، لانه يوحى بسيادة اكبر وعصبية اعل وشرف اسمى واذبح هو القومية التى لم يكن قد تبلور لها أى مفهوم .

٤ - لا تقوم لفلسفة التاريخ وحدها عند ابن خلدون على تطور العصبية ، بل يرتبط على هذا التطور ايضا ما يفسح من تغير لا يتقطع في حال الناس وهو ماسمه بارتى (دورة الغواص) أى الارتداد الاجتماعى لبعض الافراد او الاسر . ولهذا الرأى صلة ازواله للفرد وبشكله في اصبغ الجماعة الانسانية ، مما لا في

(١) والحق ان الماركسية لاتعتبر الاقتصاد محورا وحيدا للتطور كما تشبع عنها النظريات المادية ، وانما تدلنا كتابات الماركسيين على أنهم يعتبرون الاقتصاد احد العوامل المديدة المشتركة في عملية التطور ، غير انه العامل الحاسم .

• الخمر •

ذلك لتفكير كثير من علماء الاجتماع في فيما يسمونه بالعقل الجمعى والعصبية منه تبني على التضامن .

٥ - ان نظرة ابن خلدون جبرية ، في اطار الطبيعة الاسلامية . من ناحية الايمان . ولكنه يؤمن بالتربية والتعليم والانتساب لها وسيلة التقدم .

ورغم جبريته فهو يعتبر ان الحرب لا بد منها لا التواكل ، لكي يتصرم الفرقين العنصر بشرته الفخري بعصبية وهو في عهده الجبرية . في اطار العلية ، والقصدية في الايمان بالمسرب لنصرة العصبية . يلتقي بمصرى دوسون ، وان كانا مختلفين في التشكيل العام .

٦ - فان خلدون يرى ان عصبية القبيلة . وهي ناتج اقليمى ، وان الدين « وهو قوة عالية » عنصران فاعلان في التاريخ وفي تقدم الجماعة . ففي ارتباط العقائى حول الدين انما للحضارة وسبيل لازدهار المدنية وفي فئسها فاعل للمدينة ذاتها .

وينتصى الكاتب اميل لوفيت في خاتمة مقاله الى نتيجة عامة هو ان : في منطق ابن خلدون التواء بركستورلر دوسون . في منطقة ثنائية تجمع بين الدين والشرف والعصبية (المسائل الفكرية) الى الاستثمار المادى والاقتصادى « العامل المادى » ، وهي ثنائية تقابل ثنائية دوسون . وفي منطق كذلك وجود ذلك التوازن الذى يجعل في طياته حرية التغير .

وانشد الاخير من « الاداب » يضم مجموعة من الابحاث حول القومية العربية لعل يدور ولغة الحوار بين الفصحى والعامة ليوسف الشاروني والخيال والرواية الشعرية لا يلبس حوى . والحق الفلسفى في هذا المذهب للتذكور ذكرى ابراهيم من المشكلة العقلية عند الفيلسوف الوجودى « قال فيه : « لقد كانت العلية الطبيعية تحاول ان توصلنا الى أخلاق تصورية توكيدية . تتفكك الجمل حاشاكنا في عالم مجرد . ولما يسوم فان عمية فيلسوف الاخلاق لاتعصر في النمل على ايجاد كل نخس منا على حقيقة موثقة الغاى ، حتى يتسنى له - حتى - ان يصبح مالكا لزام نفسه . لكل ما تقدمه لنا « الاخلاق الجديدة » انما هي عناصر « او مواد - تمين كل فرد منا في تحقيق اختياره الشخصى الذى هو واجبه الغاى . ومادام لكل موجود بشرى ذاتي متناقضاته الخاصة ، واحداها المادى - المشخصة « فان هيئات للفيلسوف « او لعالم النفس « ان يحل لكل فرد منا مشكلته العقلية الخاصة « حقا ان الفيلسوف يستطيع ان يمين كل فرد منا على ان يستجمع شتات نواز العقلية والوجدانية ، كما ان عالم النفس قد يساعدنا في تبديد اوهامنا ودعم طاقاتها . ولكن « الصحة « نفسه هو وحده الذى سيبرر تصميمنا التامى . وايس للفيلسوف « او عالم النفس « حيل الحد يد .. ان الربى المصور - في عصرنا الحاضر ، لم يعد يتوهم انه يستطيع ان « يدرب » للاميذ مجرد تدريب ، بحيث يخلق منهم ماشاء كيف يشاء « حقا ان بعض الوالدين لازالوا يظنون انهم يستطيعون ان يتفكروا خبراتهم بشماها الى ابناءهم . ولكن التجربة نفسها سرعان ما تثبت لهم انه لاسبيل مطلقا الى نقل الحكمة المكتسبة الى الاجيال الناشئة . ومادام سبيل الحياة لابد من ان يظل دائما طريقا غامضا يضرب فيه كل فرد مسلكا لتسايف الغاى . ويعرفه دائما بشاره ، فان فيلسوف الاخلاق لم يعد يستلجع اليوم ان يحاكي الربى الراهم الذى يعتقد ان خبرات اكابر حاسمة بالنسبة للحضارة ، وانها لابد من ان تعمر وتوسع مواطن الرأى « ولو كانت المشكلة العقلية في بولندا القدر من البصولة ، لا وجه على ظهر البسطة سوى « الحكما » و « القديسين » ولكن الفيلسوف الوجودى يعلم من العلم انه

لا بد لكل جد من أن يكون له منه حكمته الخاصة ، وأنه لا بد لهذه الحكمه من أن يحيى مملأه بخصيصات عصره وعليمه مشكلاته - وهو يعلم أيضا أنه لا بد لكل فرد منا في زمانه الخاص وموقعه الذاتي - من أن يصل إلى اكتشاف شروط توارثه الشخصي - وحين يرفض الفيلسوف الوجودي كل أخلاق أخلاقية ، فإنه يؤكد بهذا الرضا أن مثل هذه الاخلاق - أن وجدت - هي التي تكون ذات فائدة كبرى بالنسبة إلى الإنسان - لا الإنسان مخلوق معزول معاصر ، أو كائن واقعي - فالأخلاق - في نظر الفيلسوف الوجودي - معاصرة كبرى أو محصورة حالته يحياها كل موجود بشرى لحسابه الخاص ، ومن ثم فإنه لا بد من أن نطلق « ملكته الذاتية » نبر عن « التزام » الوجود المنحصر أمام وحدته التاريخية الخاصة »

وس يبروت أيضا اتصالا سيجلتان هما « الفريال » و « الممارز » - والاولى تصدر للمثقفين العربية والفرنسية ، وتشمل بهذا العدد عامها السادس ، ويرأس تحريرها الأستاذ سليم مكرزل - والعدد الحالي بالصفحة والقصص والأبحاث التي كتبها الأستاذة بولس سلامة وألكندر لوتا والدكتورة طلحة الرفاعي والدكتور جبرائيل جبور والأستاذ عبد اللطيف شرارة - بالإضافة إلى امريجان المشعري الذي تقيمه المجلة - ونتائج مسابقاتها - ومن أهم مواد العدد ما كتبه المفاد الأستاذ وديع قلسطين تحت عنوان « الحروب اللاتينية » قائلا أن الاستلا عبد العزيز فهمي كان أول داعية إلى الكتابة بهذه الحروف وقد « وضع في هذا الباب سقرا يسط فيه دعواه » ولكن وفاة صاحب هذه الدعوة عاجلت مطالبا بأن تكتب اللغة العربية بحروف لاتينية ، شأن التركيكية الدعوة نفسها ، لولا أن سلامة موسى كان سببا من أن إلى أن والروسية والصقلية وغيرها - ومعروف أن الصلة بمنعونه تباد بين اللغة العربية واللغة اللاتينية القديمة ومشتماتها الحديثة - فمحاولة إنشاء صلة بين اللغة العربية واللغات اللاتينية الأصل لا يمكن أن تتم إلا على حساب التراث العربي كله ، لأن الأغلبية بالعرف اللاتيني يقطع كل صلة بين الفياض وتراثها القديم - وفيه ينتهي لها صلة بالأدب اللاتينية وهو أمر تكلفه الرأب الكبير - والحرف هو من معلومات اللغة ومميزاتها ، فإن أغلبيتها بها تلك اللغة وتداومت وصارت حطاما - وما تلكه - فلهذا أن يظل دماغ إلى إضافة حروف جديدة إلى اللغة العربية تبعد ما فيها من تعزبات كحرف الباء في الداء الثلاث مثلا أو حرف الداء الثلاث الخاط أو حرف الجيم للخلف غير المفضل - ولكن ما لا يهجم أو نقبله أن لدع حروف الهجاء العربية جميعا ونحاول الاستعانة منها بحروف هجاء لاتينية ، ثم لا نكتفي بذلك بل نرف هذه الحروف الأبجدية الحديثة مضمينين إليها حروفا أخرى منتزعة منها كالفاء والظ والين والفين والحاء وما إليها -

وتسائل الكاتب أخيرا : « أليس هذا مضيق لثروت ؟ وغيره واحد أن ينق هذا الوقت إلى البحث عن الأساليب التي تجعل اللغة العربية لغة معاصرة مطروقة للعلوم غنية بالترجمات من الأدب العربي والشرقية جميعا ؟ »

وقد نشرت مجلة « حوار » في عددها الثاني ، البحث القيم

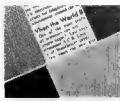
الذي اعاد الدكتور جميل سلبب بإجماعه تعداد في ذكرى الكندي - ولعل المعنى إلى آثارها البحت حول الوجود في نظر الكندي كانت من أزواج العاقل التي عرس لها حيث قال « - لا كان الوجود في نظر الكندي وجودين ، أحدهما حسي مشتمل على الأشياء الجزئية التي يمكن تملكها في النفس والآخر عقلي مشتمل على الأشياء الكلية التي لا يمكن تملكها في النفس تملكا حسيا ، كان طريق الوصول إلى المعرفة مشتملا على وسيلتين ، الأولى هي الإدراك الحسي والثانية هي العقل العقلي - أما الوسيلة الأولى فهي أقرب من الإنسان وأبعد عن الحقيقة ، بها تتركب الحسوسات الجزئية الدالة التأثير إدراكا مباشرا بلا زمان ولا مؤونة ولا نص ، وبها تنب صورة الشيء الحسي في المخيلة فتؤديها إلى غزاة العقل غير مجرد من العلاقات الهيولانية - أما الوسيلة الثانية ، فهي العقل ، فهي أبعد عن وجودها الحسي وأقرب من الحقيقة ، وبها تتركب الأوليات العقلية واليادى الكلية إدراكا واضحا ، وبها يكشف عن عاصيات الأشياء وطبيعتها وعلاقتها الذاتية بطبيعتها - وفي مكان آخر يقول : « ونحي » نعلم أن العقل عند الكندي جوهر بسيط ممدك للأشياء يملكها وله أربعة أنواع الأولى هو العقل الذي بالكل أبدا ، وهو علة جميع المفكرات ومبدأ كل مفكر في الوجود - والثاني هو العقل الذي بالقوة ، وهو خاص بالنفس الإنسانية التي تكون قبل حصول المفكرات فيها أشبه شيء بالصفحة البيضاء - والثالث هو العقل المستفاد الذي خرج في النفس من القوة إلى العمل بتأثير العقل الأول - والرابع هو العقل الظاهر أو العقل البياني الذي تخبره النفس فيكون موجودا لتخبرها منها بالفضل - والرابع بين العقل المستفاد والعقل الظاهر أن الأول قوة للنفس أو ملكة على شتى استعملتها ، على حين أن الثاني هو إظهار هذه الكلية ونظما إلى بعض الآخرين »

ونعود إلى مجلة « الممارز » التي صدر منها المقتار الأخير في ديسمبر سنة ١٩٦٢ ولم يصل به عدد يناير - وهي مجلة يحررها صديقان دار مكتبة الصداة سرورت - يدري تحريرها الأستاذ كليل حسن الخليل ، ويقوم بمسكارية التحرير الأستاذة بولس سلامة ودواي والفرد الجديد زاهر بمجموعة من الصفائد لتكليف القارئ - أمي يتأخر ومعه منصور وأمين شبار وغيرهم ومجموعة من الأبحاث حول « الفلسفة في القصة والشعر » لعل زيمور ، و « حاشية العقل » لياسم حمودي ، و « التسعير التسمي في العراق » لجليل كمال الدين ، و « محاولات في تقييم الواقع الأدبي العراقي » لعدي الميمني »

وبعد - قال هذا الباب ، يستهدف عرض المجلة الأدبية العربية أينما صدرت ، ويسره أن يتناول بالتطبيق كل ما يصل إلى عنوان « المجلة » من ملاحظات أو مقالات لاتصل بنظام إلى سوق القارئة - مع ملاحظة أن الباب لا يرضع في حسابها مجموعة معينة من المجالات ، وإنما يهدف أساسا إلى تقديم أهم المسودات المتناقلة في المجالات العربية خلال شهر - ولا كان الباب لا يتحمل عرض جميع هذه المقالات في وقت واحد ، فإنه يؤخر « السويج » كما يلاحظ في هذا العدد »



المجلات الانجليزية والأمريكية



الدكتورة عاطفة موسى

تتبعها :

اهتمام كبير وأحداث كثيرة ولكنه ليس اهتماما بالشعر نفسه ، بل بكل ما يرتبط به ، وما زال الشعر نفسه في حاجة ماسة إلى الإبداع ، ويقول أن كثيرين يسألونه بصفته محررا بقرا الشعر يوما بعد يوم وأسبوعا بعد أسبوع « ما الجديد في ميدان الشعر ؟ » ولا يجد للإجابة عليهم خيرا أوضح من أن يقول « أن الجديد هو الجيد » ويضيف :

ولقد امتاز القمد الأخير بعلو الأصوات وارتفاع المفجعة بشكل زائد . كثيرا ما يعثنا إلى الاختيار بين الطائفة والشكل ، أو الماطقة والحقل أو غير ذلك من الأسماء التي تترجم بها الثنائية القديمة ، أحيانا يدعوننا جانب باسم « الحياة » وأحيانا يدعونا الجانب الآخر باسم « ثقافة اللغز » أن الشاعر الحقيقي لا يهتم بهذا الاختيار ، أنه يختار القصيدة ، لأنها تمثل المحك الذي تصطحق فيه تلك العناصر ، أن موضوعنا هو الشعر ، وليس الموضوعات التي يبرزها تصاف الشعراء الذين لا يتورعون عن الوفاة والتفاحة .

ولكي يدلل المحرر على أن الأدب الحقيقي فوق الذهبية أو التصفية من أي نوع بلغت الأنظار إلى قصيدة من شعراء اللان Lallans لفسة أهل اسكتلندا ، يقول فيها الشاعر الاسكتلندي .

« خلوا صاوخكم بولارس ، وترسلوا لنا شعرا »



والعدد الأخير من مجلة « المسرح العالمي » (وهي مجلة فصلية مملوكة المعهد الدولي للمسرح بالاشتراك مع هيئة اليونسكو) ، حصص بكافة مقالات من المسرح الدرامى في إيطاليا (تمييزا له من المسرح الثنائى الذى يخصصه لى عدد قليل)

وقى الانتهاء المصد يرفى فيشنزو لوركا - مدير المعهد للتوى للمسرح - بفرقة سريعة على المسرح الإيطالى المعاصر ، لخصر بملهم مسرحيات الفئات التى يصنعها العدد ، ويشير إلى جليلة إلى التلخيص الجيد في موقف المسرح الإيطالى اليوم ، ضد أرفع مستواه فنيا وتكنيا وإداريا ، وقى نفس الوقت انخفض عدد الجمهور الذى يتراد المسرح بنسبة خمسين فى المائة خلال عشر سنوات الأخيرة ، وهو انخفاض يدعو إلى القلق .

وقد أشار الكتاب إلى العوامل التى ساهمت في ارتفاع مستوى الأساح المسرحى ، فواجهها الإنهاء إلى استيراد الفرق المسرحية مائيا وماذا ، ويرجع أن يعتبر المسرح في النهاية من الخدمات العامة التى يخصص لها نصيب لى ميزانية الدولة كالتعليم والصحة وغيرها من الخدمات العامة .

وأشار إلى مساهمة الشباب من التجهيز للمسرح الصغير ، « مسرح الجيب » فى ميلانو ، ومن سلوا على نهجهم بتأسيس صناديق مشابهة فى جنوا وتورين وناپولي ، ولعل المسرح الذى طرا على دور المخرج فى الفرق المسرحية من أهم أسباب التقدم الذى أحرزه المسرح الإيطالى ، فقد أصبح المخرج هو المحرك الحقيقى للمسرح ، ولم يعد خيرا نوظعه فرقة مكونة أصلا ، بل أصبح هو نقطة البدء فى تكوين الفرقة التى قد تسمى باسمه فى بعض الأحيان ، وهو الذى يختار الممثلين ومعههم المناظر وغيرهم من موظفى المسرح ، ولم يعد الفرق المسرحية المتنازعة هى التى تصمم الجيوم اللاعس من الممثلين ، بل أصبحت فرقا مية منظمة بعمس أفرادها معا فى شكل فريق متكاف لتجسين التكيك حتى تصل إلى مستوى عال من الشار .

وقد ارتفع المستوى الثقافى والفنى للشباب الجدد من العاملين فى ميدان المسرح ، وقد تخرج كثير منهم فى أكاديمية سيفو داميكو للفرع المسرحية ، وقد كان داميكو مستولا قبل غيره من ارتفاع مستوى الفن المسرحى فى إيطاليا بعد الحرب .

أصدرت مجلة « شعر Poetry » التى يصدرها شهريا فى شيكاغو عددا خاصا بمناسبة مرور خمسين سنة على صدور العدد الأول من المجلة فى أكتوبر سنة ١٩١٤ ، ويهذه المناسبة أهدى رئيس التحرير هذا المصدد الخاص إلى كبرى هاريت مورنو رئيسة المجلة أصلا وصديقة كثير من الشعراء الناشئين الذين أصبحوا اليوم من أساطين الشعر فى أوروبا وأمريكا ، وقد نشرت المجلة بهذه المناسبة مسورا لبعض المطروقات الأولى لهؤلاء الشعراء أما بعض اليد أو مكتوبة على الآلة الكاتبة ، وكلها تصاندها نشرها المجلة فى أعدادها الأولى قبل أن يبلغ كاتبوها علم الشهرة وعليها بعض الإصلاحات ، والأضافات للقطعة ، فهذه مقطوعة لشاعر الأمريكى الكبير روبرت فروست ، وصفحة من « قسزل الفرديد بروفرو » القصيدة التى لثقت الأنظار للشاعر س بيوت سنة ١٩١٧ وقصيدة يعنوان « الفيلسان » بخط جيمس جويس ، ومطروقات شعرية بقلم د.هـ. لورلى ويهذه أيضا .

وقد أورد رئيس التحرير فى مقدمته محببات من أحداث الشعراء القسم ليدل على على الدور الهام الذى لعبته المجلة فى نشر الشعر والاهتمام به دون التمييز لفرقة معينة من الشعراء ، وفى هذا يقول الناقد والشاعر الإنجليزي ستيفن سننر .

« أن مجلة شعر فريدة بين المجلات التى تلتج صرعا للشعراء ، لى لا تفضل فى هذه السنوات الأفضل الأساج الشعرى ، ولا تفرير فى الأفضل فى حين أن غيرها من المجلات تنحدر أن عاجلا أو أجلا إلى تأييد « القديم » ضد « الحديث » أو أى مجسوسة من الشعراء ضد غيرها .

أما مجلة « شعر » فلم تجل من الشعراء يوما أعضاء فى هيئة رسمية لئاصرة الشعر القديم ، ولم تستعد يوما للتقديم على الجديد ، أو الجديد على القديم ، وقد التبت سلسلة من رؤساء التحرير اللامين أن هناك خصائص مشتركة للشعر الحقيقى ضد غير الكتاب المعاصرين ، وانتخبوا القصائد لكثير على هذا الأساس .

أنتى - كشاعر - مدين لمجلة « شعر » إذ ألفتنى على خير إنتاج زملالى المعاصرين ، ولشعرا خير ما كتبت من شعر ... »

ويقول هنرى راجز رئيس التحرير أن فلسفة المجلة ليست انتقائية eclectic بل شاملة catholic ، وهذه النظرة تضمن شعورا « بأن الشعر نوع من الطلق ، أو الركة قد لا يصل إليه الإنسان ، ولكن يمكن الإقتراب منه ميتدين من تغل لا تصح ولا تعد ، ولكن كل نقطة بداية ليند الوحدة الممكنة بالنسبة للشاعر نفسه . »

ويسترد المحرر مقارن بين الموقف فى أوائل القرن عندما أشتب اجمة والموقف اليوم فقد كانت المشكلة بالنسبة لمؤسسة اصة هى قلة الاهتمام بالشعر فى ذلك الوقت ، أما اليوم فتعد

وارد هذا التعمد الواضح في الأساج المسرحي يعجب الكاتب من نفس الإقبال على المسرح ، فهذه المشكلة المحطسة تصم أوروبا الغربية بأسرها ، وهي تدعو إلى دراسة شاملة لاستجداء الأسباب الحقيقية لهذا المزود من جانب الجمهور ، وهو يطرح سؤالاً لا يحاول الإجابة عليه بل يطرحه كقرص دبل للفراسة والمناقشة هل يرجع هذا إلى نوع المسرحيات التي تقدمها الفرق المتعالة ؟ فهو لاحظ أن المتقدمين في السن ما زالوا على وقائهم للمسرح أما الشباب فيفضلون السينما ، فهل يكون السبب أن السينما كانت أكثر استجابة لأحزان إنسان العصر الحديث الذي سقطته الحروب ، والاثارت في أحداثها ثورات سياسية وفكرية وسبقت المسرح الحديث باستنائه حالات قلبه قد فقد صفته بالجمهور اد حاصل هذه المشاكل ؟

وفي مجلة مقال قيم عن كتاب المسرح الإيطالي في السنوات الخمس عشرة الأخيرة ، ومقال عن الإخراج المسرحي أسس والتوجه ومقال عن المسرح والتليفزيون ، ومقال عن تجربته مسرح الجيب في ميلانو مصححة لها لأهميته بالنسبة لمسرح الجيب الغربي الذي وضع برناردو بينو في مسرحيات يكونوا يابرو ، أي المسرح الصغير ، الذي يعتبر تجربة نموذجية في هذا الصغار .

بحول بادلو جراسي كاتب المقال ومدير « نيكولو تياترو » في ميلانو أن المسرح أسس في ١٤ مايو سنة ١٩٤٧ في أعقاب الحروب العالمية الثانية ، وكان من أهدافه أن تخلق إيطاليا بركب الثقافة في أوروبا وأمريكا بعد فترة الظلام التي سادتها في أثناء الحكم الفاشسي وخلال الحرب ، وكان مؤسسو المسرح يتشبعون بالعالمية التي تخلص الإنتاج المسرحي من رقتة الاستغلال التجاري وتطوره إلى أن يصبح جزءاً من الخدمات العامة بمعنى الكلمة ، وأن تكون له وظيفة ثقافية وحضارية وتعليمية شأن المسرح في جميع مصور زدهاره ، ولكي يقوم بهذه المهمة على خير وجه روي أن يكون الجمهور ممثلاً للشعب الإيطالي على حقيقته لا جمهوراً مسجماً من طمة واحدة ، ولذا فقد كان الشباب الإداري للمسرح ذا أهمية قصوى ، وكان على الإداري أن يتبع أسلوباً بطرقته علمية منظمة إلى اجتذاب تلك الفئات التي كانت تترك المسرح البوردوازي لارتفاع الأسعار أو لتفاهت البرامج ، ولذا فقد قرروا من البداية أن تكون البرامج من المستوى الفني والثقافي العالي والأسعار في مستوى معين « منخفض طبعاً » ، وأن تباعم الفيوكة والتلبية في الاتفاق على المسرح كما سبق على المدارس .

وعكدا أسس مسرح الجيب على أنه « مسرح الشعب » في بلس الوت ، وكان الأول من نوعه في إيطاليا ، يعمل ببرنامج مدفوس في سبيل أهداف واضحة ، لجمهور متعدد معزول يمثل قطاعاً حقيقياً للشعب الإيطالي ، ٨٠٪ من حاملي اشتراكات المسرح ١٤.٠٠٠ في مجموعهم ، من الطبقات التي لم يكن من حظها التردد المنتظم على المسرح في الماضي ، طلبة ، كبة ، موظفون مدروسون الخ . . .

أما من احتيازي المسرحيات فقد كان هدف المسرح في السنوات الأولى من تأسيسه أن يطرح الجمهور الإيطالي على التفسيرات الأوروبية التي كانته أبان فترة القسطلام الفاشسي ، وكانت المسرحية الأولى التي أومع منها المسرح في « تفنيد القمار » أو « الضحايا » أو « الأعمال السفلى » مسرحية كميون جوري الشهيرة ، وما زال المسرح يقدم لجمهوره عيون المسرح العالي .

لمند سنوات قليلة بدأ المسرح في تقديم أعمال الكاتب الألمان الكبير برتولد بريشت ، ففتح بذلك أمام جمهوره آفاقاً جديدة لم يسبق لها الدخول في تجربته المسرحية .

وبعض المسرح كذلك بتقديم روائع المسرح في الألمان الفاشية ، من المسرح اليوناني ، إلى شكسبير وموليير وتشكوف ، وبتوش فيما يقدم من مسرحيات أ. بيرز فيها المتصر المعاصر ، وعلامتها المباشرة مشاكلنا الحاضرة كما أنج المسرح إلى أراج المسرحيات

الإيطالية الكلاسيكية من القرن الثامن عشر مثلاً ، وقدمها خارجاً جديد وتصور جديد جعلها تفيض بالحياة اد إلى المتفرجون فيها سفرته ممتعة من بقم مألها لا مسالة إلى روال .

وأراه ما يسميه الكاتب بالقرن في الكتابة للمسرح بين كبار الكتاب المعاصرين ، وجه القائلون بأمر البيكولو تياترو دعوة إلى كبار الكتاب من أمثال مورافيا ورافائيني ، أن يسوا بالكتابة لهذا المسرح الهام .

وفي المجلة باب ثابت يعرض لنشاط المسرحي في بلدان العالم جميعاً من كونا والسنان إلى روسيا والولايات المتحدة ، ويبدو من قائمة المراسلين التايين للمجلة أن لها مراسلين في معظم دول العالم إلا الجمهورية العربية المتحدة ؟

أما مجلة « المسرح الحديث Modern Drama » ممتعة أكاديمية قصاية يصورها قسم الأدب الإنجليزي بجامعة كانساس بمدينة لورنس بالولايات المتحدة ، وفي أحدث الأخر من « مجلة » خريف ١٩٦٦ ، مجموعة من البحوث الأكاديمية القيمة يذكر منها بحثاً عن « كوكبو وسترانسكي وبريشت ونشأة الأوبرا المحمية » وبحثاً عن المسرح الشعري عند أودن وإيتروود ، وبحثاً عن « الوجودية في مسرحية « اجتماع شمل الأسرة » لاليت وببسا للخصيص لأعمال المؤمر الثاني للفرعما الحديثة الذي قصد في جامعة ميتشجان من ٢ إلى ٤ مايو سنة ١٩٦٦ ، وملغصاً لبحوث لنس القيق في هذا الزمير .

ومن أهم محويوات العدد : ولعلها أقيمها للبحث (بيلوجرافيا مسنية للكتب والمالات المشورة عن المسرح الحديث بالنسبة الإنجليزية في عامي ١٩٦١ و ١٩٦٤ ، كما يضم أيضاً بيوجرافيا أحد الكتب التي ظهرت بالفتين الإنجليزية والفرنسية عن المسرح الفرنسي للإتاليين بين عامي ١٩٥٧ و ١٩٦٠ .

ونشرت « دراسات القاهرة في الأدب الإنجليزي Cairo Studies in English » (وهي دورية سنوية يصورها قسم الأدب الإنجليزي بجامعة القاهرة) .

في المجلد الأخير (١٩٦٦) عدداً من البحوث بقلم أعضاء هيئة التدريس في الجامعات المصرية الثلاث ، ولقد استضاف بعض أساتذة الجامعة الأمريكية في القاهرة ، ومقبلاً بقلم الكتاب الاجري : ستيفن سيندر .

وفي هذا المجلد بحثان عن السكائب الاجليري توماس هاردي أحدهما من مسرحيته الشهيرة الأسر بقلم الدكتور لويس ترميس ، ومقال من وظيفة الأسفية في كوميديات شكسبير بقلم الدكتور سعد جمال الدين ، ومقالان من القصص الشرقي من نوع البيكوميك (تشبه بالملامة) في الأدب الإنجليزي بقلم كاتبة هذه المصور كما اشبه لهذا العدد باب جديد على فرار المجلات العلمية في بحث الأدب ، وهو باب عرضي السكب الجديدة وتقدمها بأقلام المحمصين .

مجلة علم الجمال ونقد الفنون Journal of Aesthetics & Art criticism

وهي مجلة فصلية تصورها جمعية علم الجمال الأمريكية ، ومركزها صحف كليفلاند للفنون بولاية أوهايو ، وفي العدد الأخير (شتاء ١٩٦٦) مجموعة من البحوث القيمة تلعت إليها نظير

المتهمين بالصور ، والقّد وفلسفة الجمال ، وكلّهما يحوّل على درجة عالية من المصعق والمقّ بلّغ لبلّغين من حسيّات مختلفه يصرون من وجهات نظر مبدئية ، فالحيلة فيما ييسفون لا تناصر اتحادهما نفسياً أو جمالياً ضدّ آخر ، فهذا مقال من « **الطاقة بين من الواسطي وفن الشعر** » بقلم اليرب وبليك رئيس قسم علم النفس بجامعة مير (ألمانيا) ، و « **دفاع عن الفريسة السريالية في الرسم** » بقلم ج.د. هاليوز مدرس الأدب الفرنسي بجامعة ليسبر (إنجلترا) ، ومقال من « **الكنّي والشكل عند دوجر فراي** » بقلم بيريل لايح بقلم الفلسفة بجامعة كولورادو (أمريكا) ثم مقال طريق من « **المرأة الجاهل والفلم** » والمعين كوموسوات ثلاثة للفنون التشكيلية في القرن العشرين » بقلم كارلا جوتليب قسم الفنون بجامعة إلينوي (أمريكا) ومن البحوث القيمة في المحلة بحث من « **صورة الفنان** » ، تنبّه فيه الكتابة (جيروالدي بيبسي - مدرسة تاريخ الفنون بكيه بروكلين -) صورة الفنان ومكانته في المجتمع في العصر الحديث (منذ عصر النهضة حتى اليوم) ، وهو جزء من كتاب من « **الفن والتغيرات الاجتماعية** » تصدره الكتابة قريباً .

والعناون الذين صيبت الكتابة بتنبّع صورهم في اذهان معاصريهم هم في الغالب الرسامون ، وتستعمل الكتابة بحتها بالإشارة إلى الاهتمام الزائد بتفسيّة الفنان اهتماماً قد يربو أحبباً على اهتمامنا بالصور والأشكال التي يبدعها ، وكلّ هذا نتيجة للاعتقاد الشائع بأن الفن تعبّر ذاتي ، وقد ساءل غودو الفنون - الحريدية الحديثة على شيوع هذه الفكرة - ويندر أن يعرف المخرج الفنان شخصياً ولذا فهو يكون صورة من شخصيته تنفق مع تصوره أمام للفتان . وهذه الصور اليوم نتيجة لعملية معقدة تشبه عملية الإنتاج وتلفظ في أن الفنان كسول ، يتسحب ما من المجتمع ، و دو سلوك أسمراسي مبعثر وناز . و فصل داهي ، أو مخنث سلسي ، إنسان روحاني أو ناز على الأوضاع الاجتماعية أو السياسية ، وعلى أي حال فالفتان يعتبر غالباً معزفاً عن المعايير العامة التي تعدد حياة المالبة المثلّث من الناس .

وتتبع الكتابة وظيفة الفن (الرسم) ولذا فإنها لا تغير في القرن الحالي ، إذ لم يبد مكانه المهراب والمقصر في بل المقاصد ولذا فالعرض وقد أصبح الفن اليوم رئيساً للقيمة arch type كصغر مضاد لثلاثة والتكولوجيا .

وبالرغم من أن الفنان لم يعد يقف معط ومنه في تزيين بيوت العميلة ، إلا أنه أصبح مستودعاً لأفلس ما في الإنسان وقد تلبّست الكتابة مركز الصور في أوروبا في القرون الأخيرة ، ويبدو أن الرأي في القرن السادس عشر لم يكن يفرق كثيراً بين الفنان والحرفي artisan ، ولم تظهر صورة الفنان السائدة اليوم إلا في أواخر القرن الثامن عشر أيان عصر الإحياء الرومانسي .

ويتضر القام هنا من تلبّيس مثل هذا القائل الضمب الذي يستحق الترجمة لما يثيره من قضايا هامة .

مجلة الأدب الإنجليزي A Review of English Literature (وهي مجلة فصلية تصدرها دار لوجمانز ، ويشرف عليها استاذ الأدب الإنجليزي بجامعة لينز) .

في العدد الأخير (أكتوبر سنة ١٩٦٢) عدد من رسائل الكاتب الإنجليزي د.د. لورنس لم يسبق نشرها كتبها إلى امرأة من الصدين كانوا يظنون بجراره في إيطاليا ١٩٢٦ - ١٩٢٨ ، إلى جانب بعض المذكرات التي كتبها رب الأسرة وزوجته من حيثها اليومية ، نرى فيها صورة لحياء لورنس في إيطاليا قبل أن يشتد عليه الرص الذي أودى بحياته .

ولعل أهم ما في هذا العدد من حديث طويل مع الروائية الإنجليزية أريلا كوسور برست وهي كاتبة محصنة ، تمثل تدرا ممياً في الأدب الأسطوري الحديث ، وهو تدر مسمر مد مطبع القرى حتى يوما هذا ، ننسها هنا محاضرات مه .

● هل كنت دائماً تريد أن تصبحي كاتبة ؟

— الآن انني كنت أشعر انني يجب أن أكتب ، وكان الحسواي يبدلاني هذا الشعور ، وقد فقدتهما . كان أحدهما مدرسا في كامبريدج وقتل في الحرب سنة ١٩١٦ ، وكان من الأكسبرس أنه سيصبح كاتبة فو عاش ، والآخر أيضا ، لأننا كنا نقرأ هذا لنا أننا نستطيع كتابة ونحدث بهذا الفن ، وكان أبونا يهتمنا بالكتابة فنشأنا على هذا الشعور .

● هل تكتبين كل يوم ؟

— لا . أكتب في الأوقات التي تناسبني ، وفي العادة أنظر سنة عند انتهائي من كتاب ، قبل أن أبدأ فيه ، وعندئذ أكتب بسرعة وأنهى منه في سنة .

● ولكن عندما تبدلين فعلا في كتابة رواية تتهينها في سنة ؟

— هذا ما يبدو - نعم الآن ذلك .

● كم كلمة تكتبين في اليوم ؟

— عددا قليلا إذا كان سببني .

● هل تراجعين كثيرا وتعصحين أثناء الكتابة أم تعسدين ما تكتبه ؟

— لا ، لأنني أتراجع كثيرا ، انني أكتب مذكرات وافية ، قد يبدو شيعة مسودة أولى ، ثم أعمل مسودة أخرى ، أما التصحيح فلما أصبح بحرية ...

● هل تفصيلين طريفا مينة للعل ؟

— الهدوء ، وعدم التلميح وهذا ينظر لي في الغالب .

● هل يحدث أن تترقي ما تكتبين بصوت مسسوع في أي مرحلة ؟

— ليس بصوت مسسوع ، ولكنني كأي شخص يكتب حوارا أكاد اسمع الكلمات غالب .

● ماذا تفعلين عندما تطر لك فكرة قصة أو مؤلف أو شيء من هذا القبيل ؟ ألا تسرعين بتدوينها على أي شيء ؟

— لا أسرع تدوينها ولكنني أحافظ عليها في رأس ولا أنساها ، وهذا يساوي التدوين في النهاية ، كان جويس كاري شرب ممي الشاي يوما وقال لي « ألا يحيرك أن يجعل رأسك مادة خمس عشرة قصة في نفس الوقت ولا تعرفين ماذا تفعلين بها جميعا ؟ » أما أنا فلم يحدث لي هذا أبدا ولا أحفل في رأسي إلا مادة قصة واحدة فقط ، وقد يخطر ببالي شيء يصلح للقصة التالية ، وأنا في أثناء كتابة الأولى ولكن الأمر لا يندم هذا .

● هل يمكنك أن تصفي كيف يتحدد شسكال كل رواية على حصة ؟

— لا ، لأنني أتسطيع ذلك ، إذ يبدو أن القصة تشكل نفسها ، وقد يعني هذا طبعاً أنني أشكلها في اللاشعور .

● هل تفكرين في القصة طويلا قبل البدء في الكتابة ؟

— الآن انني أعطفها في اللاشعور ، لأنه بعد ستة يبدو وكأنها تريد الخروج ، وأظن أن الكتاب يملكون على مستويات مختلفة من الشعور ، ولابد أنني أعمل على مستوى لاشعوري نوعاً ، والنتيجة واحدة في النهاية على ما أظن .

● هل تخرج رواياتك جميعها بنفس الطريقة ؟

— تقريبا .

● وعندما تبتدئين في الكتابة ، هل تكونين متأكدة من نصدك أي تعريف ما سنكتيبين ؟

— إذا افترضت في رسم القصة ونظيها كلها في ذهني أكون أكثر ثقة لنفسي بما إذا بدأت بكتابة ما على أمل أن تنمو من نفسها ، وهذا ما يحدث فعلا ولكن في هذه الحالة لا أشعر بنفس الثقة .

● ألا يحدث أن يغطي في البداية ؟

— لا أظن ذلك ، ولكن عندما أطلع شوقا بعيدا في الكتاب أعود أحيانا إلى البداية لأغير فيها ، لأن الكتاب أحيانا يتغير في أثناء الكتابة ، وإن كان هذا لا يحدث في كثير .

والحديث طويل شيق يلقي شوقا على عملية الإبداع في القصة ، وينتج في نتائجه مع أحدث البحوث في عملية الإبداع المعنى ويؤكد على في اتجاهه العام ، بل والعاطفة مع استباقي وجه الأدباء العرب سنة ١٩٦٦ ؟

وهذا الحديث هو الثاني في سلسلة ترمع هذه المجلة نشرها فيما يبدو ، إذ سبق أن نشرت في عدد يوليو سنة ١٩٦٢ حديثا مماثلا مع الروائي العالمي سير تشارلز ستر .

اللاهي الأدبي لجريدة التيمس (١١ يناير سنة ١٩٦٢

في هذا العدد عرضي قيم للكاتبين من كتاب المسرح هما فريدريك دورنات ، وماكي فريش ، وسوريل بيتكين أصلا بالمانية ، وقد لانت أعمالها مجلدا كبيرا في أوروبا بأسرها « وليس من قبيل المصادفة أنهما الوحيدان من كتبا المسرح باللغة الألمانية — فيما بعد الحرب — اللذان تصبعا أعمالهما إلى جمهور عالمي ، فلما زال الكتاب الآن تقسم برزخون تحت قتل ماغي اسمهم القريب ، ويحاولون أن يستجلا مصدر مسؤوليتهم البائسة أو غير البائسة ، أما السورليون فقد أتيح لهم أن يتفكروا إلى سنة ١٩٦٩ — ١٩٤٥ وما تبعا بتفكير عامة شاملة ويبدو أن موقفهم الممتاز أثناء الحرب ، لم يكن ليغنيهم عن التعمور ببعض السؤالية ، وهم اليوم يواجهون ذلك السؤال الملح : ألا يمكن أن يكون المثل الذي يبعث بالانسانية اليوم نتيجة لأخلاق الإنسان عموما في مواجهة مسئولية الفردية .

وتعبر أعمال هذين الكاتبين عن هذا القلق المعنى وقد أثار هذا الاعتماد بالكاتبين السجاح الذي تلقاه مسرحية دورنات الأخيرة في لندن ، وهي مسرحية « علماء الطبيعة » التي تصور مسئولية خاسا للأمرام العقلية بضم ثلاثة برلاء فقط يتضح أنهم جميعا علماء طبيعويين ، لم تحدث في جريمة قتل (شئت أحدي المرحلات) ولكن عالم الجانيين لا يوجد فيه مثاب أو دوع ، وتبينها جريمة أخرى ، لم يتضح في الفصل التالي أن التمسولا الثلاثة أسروا تماما أو أحدهم اكتشف سرا فطريا مدمرا فمضرب إلى مسئولية الأمراض العقلية على أنها اللجأ الوحيد الذي يمكن أن يحمي الإنسان اليوم من جنون العالم الخارجى وفرضته في التفكير ، ويتضح أن المؤلفين الآخرين هالين يتجهسان عليه لحساب دولة أخرى ، ويظهر في المسرحية أن الجانيين هم الإصوياء أما من يعنون أو يظنون أن أنفسهم العقل فهم الجانيين حقا ، وتتضح مسألة الإنسان الحديث الذي لا يجد له ملجأ أخيرا ولا في مسئولية الأمراض العقلية ، وحتى هذا إلى حين ، لأن عالم الجانيين خارج الأسوار يتفد إليه ، فالطبيعة الأولى في المستشفى شخصية عالية تبحث عن السيطرة والفرقة لنفسها وتعمل برسائل خاصة على السر الذي تترى أن تستخدمه لمصلحتها الشخصية !

وزير الثقافة في مسرح دورنات وفريش عودة إلى المسرحية الأخلاقية في المصور Morality Play وهي المسرحية التي تمثل فيها الشخصيات قوى العالم وخصائص النفس الانسانية ، ولها هدف أخلاقي واضح من أمثال مسرحية « الإنسان Every man » الشهيرة منذ القرن الرابع عشر .

وتتبنى هذه الأعمال إلى مسرح الاستموت من ناحية الأحداث التي تظهر على المسرح كأن تمثل الشخصية التي الجهور لم تقوم للدفاع عن نفسها بعد ذلك ، أو أن تدخل الشخصيات إلى المسرح من الناظرة أو من ساعة حائط مثلا إلى غير ذلك من الأعمال التي لم يسبق ظهورها على المسرح قبل اليوم ، والقصد بهذه المصنفات صدم التفرج وإخراجها من حالة الحمول والرضا عن النفس التي تهدد الأفراد إزاء مشكلات العصر الحديث ، وليس أقل على ذلك من أن هذا المسرح ذو معنى وهدف أخلاقي واسع .

وما زالت صفات اليريد في هذه الصحيفة تعمل الرسائل المطروحة حول الشعار الإمبري لورد بيرون والأسباب الحقيقية التي دعت زوجته إلى الانفصال عنه بعد عام واحد من معاشرة ، وقد عاد هذا الجدل إلى الظهور بمناسبة ظهور كتاب « زوجة لسوريل بيتكين » الذي أصدره مالكه لولم الأول بعد الإطلاع على أوراق ليدى بيرون الموجودة في حوزة جدهما ، وقد شب مل هذا الجدل في العام الماضي بصاسبة ظهور كتاب آخر من بيرون أصدرته من الآنجل مور بعد الإطلاع على نفس الأوراق ، وسير الجدل في العاليتي هو الاستاد ويسونيات استاد الأدب الإمبري بجامعة ليفر سابقا وبجامعة أكستر حاليا ، وهو استاد غريب الأطوار نوما ذو آراء عجبية أحيانا ، ويؤكد ويؤكد بأنه لا السبب الحقيقي لتفرد الصالح بين بيرون وبين زوجته كان يعني شذوذا . وهذا بناء على خبر يروي عن ليدى بيتكين ، ويؤكد رايه هذا بالإشارة إلى الحقيقة المعروفة من أن اتهام بيرون بخلالة محرمة مع اغتصابنا لم يظهر إلا بعد اختراعه بعد زوجته نفسها ، وأن زوجته كانت على علامة بظنه باخته لمدة معينة بعد انفصالها عن الشاعر .

ويطالب ويسون تايت بأن يوضع هذا الرأي موضع الاعتبار حتى يثبت بطلانه ، ويصر على أن هذين الباحثين لم يثبتا بطلانه وقد كان من سوء حظ هذا الشاعر أن التفرقي على تنفيذ وصيته آخرتها مذكراته بعد وفاته حرصا منهم على سمعة الإمبري من بعض أسداته بيرون مما قرأوا هذه المذكرات في وقتها شهدوا بأنه لم يكن بها ما يوجب العرق ، ومن سوء حظ أن زوجته قد أخذت بها المصروفات وسوات بعد وفاته نفسها في استعادة ذكرياتها من موضوع الخلاف والنقطة الخ . . . وإن لم تذكر بطبيعة الحال السبب الذي يورده ويسون تايت ، ولذا فقد تراكمت الأوراق التي في حوزة أحفادها وأصبحت تحتاج إلى لجان بأسرها لتفرضها ، وأصبح دماق تلك الحياة الروحية القصيرة موسوما لبسحت والجدل وفي هذا خبر مثال لنوع من جنون البحث يتفد القرن العشرين ، فقد أصبح الباحثون الباهتسون اليوم يفرسون في العلاقات الروحية الحميمة منذ مائة وخمسين سنة تقريبا !

ولا أظن إلا أن الشرقي على تحرير الجله سيضطرب إلى قتل دون التماس مودة ، بدون أن يصل التجادلون إلى اتفاق ، كما حدث في العام الماضي ، وقد أثار الأراء بشعرون منها وتكتب أحدهم — وهو ليس باحثا ولا استادا — يقول : بحق التسماء دوننا نفس هذا البحث في التخالوات ، لقد مات بيرون وزوجته وشبهوا موتا لتفكرهما في هدوء في قبرهما .



قبل ٦٠ سنة...

فبراير ١٩٠٣

إعداد: أنور الجندى

في التراكمية تعبيرت العباس في حقيقة ومعهما ودخل في لسان
العمامة الأسفل والنطق بالسلي والانسجام والجرم والترخيم
والحقوا لعلقة (شيء) على آخر الأفعال وادخلوا كذا على
سبحة المضارع مثل (كتكتب) وهو دلالة على الاستمرار وابدأوا
(عاد العالما) وأوا : مثل (كاتبا) أي كتابة (وذالهم) دالا ،
وراهم تاء ، وفي معنى المواضع يحسب النطق بدهن الحرفين -
والوزير معدهم (انقبطه ملان) والباشا (سي فلان) ومعهم
لاولاد (لفقته للاف) والخبايا (سي فلان) ولغة العامة تختلف
اختلاف الاماني لكنها لا تخرج من كونها عربية وجميع كلامها
... .. لا لا يحسن بها .

المقنطرت
جريدة اسبوعية

المغرب الأقصى ولفته

بقلم : أحمد كرك

الآن ونحن في عصر التفتن والعلم ... من ...
ولا حرائه ولا مدارس ولا صنائع ، وقد يحسبه من بعض حديم
فهر ملتقط من هنا وهناك بعد طول ...

وساعة الاشياء استمرت على سط واحد وبدأوها الكتاب جبلا
بعد جبل وهناك نماذج من طبعها من الزمن مائة عام ما تزال
تستعمل حتى يومنا هذا وتعلمها الكتاب من (كاتيش) الحكومه
والجرائد المغربية .

ولما كانت الطابع معدومة في البلاد كانت صناعة النسخ واتجه
و لكتب الخطية هي المول عليها .

وكبس من اختلاف بين اللغتين الشامية والمغربية الا ان حرف
الفاء صد المغاربة ينطق من تحت والقفاف نقطة واحدة . واما
شكل الحروف الخطية فيختلف .

والعربي اشبه بالكولي . واهالي المغرب لا يستطيعون ان
تقروا الكتابة الشامية .

واخرى العلوم اللغوية ما اقرى غيرها من العدم فاهلكت اى
احمال وكفت مفاعلتها . واصبحت وسائط التعليم معدومة
وطرفها صعبة . ولم يبق من الرعايات الا بقية الحساب
بتداولها بعض الناس حسب القواعد القديمة .

ولرأهم مرعبة وهي المستعملة عند الافرنج .

ولا حصل حاصل من الاعمال في شأن اللغة العربية وراحمها
لما اخرى كاليبرية والافرنجية على اختلاف شعوبها والميرانيه
من انتشار اغلبها من بعض النماذج في الكلام ووقع الاحتلال

بين العلم والسياسة

بقلم : أحمد حافظ عوض

إذا أردت أن تفرق بين العلم والسياسة فانظر الى هذا الرجل
ولي غيره من أبناء جلدته في هذه الديار ..

ذلك كلمة سرها في اذن كاتب هذه السطور حضرة العالم
الفاضل عثمان بك غالب المشهور ومن في توديع الدكتور أدوار
يرأون استاذ الفقه العربية في جامعة كمبريدج .

جاء هذا الرجل الى مصر يحمل في صدره فرعين شريطين لدم
ينصب لهما معامل مفعلة شخصية او فائده سياسية تعود على
مومه ..

كس مرد احادته في مساهمة بعض الاكابر في هذه الديار
لمعربس بالمطه والكبرياء ولاحتقار فقال :

« لو كان هؤلاء قد اطعوا على تواضع الامة العربية وتوقروا على
ثيهم من آداب لغتها وعرفوا الخدمة الجليلة التي ادتها هذه الامة
في سبيل المدنية وحفدة الانسانية لكافوا على غير ما تراه من
لاوصف ، لان من يتعلم لغة العرب ويعرف اخلاق آسائها لا معاملهم
مثل تلك المعاملة »

وهو لم يسافر من مصر إلا وقد حيت نظارة المعارف العمومية :
حصرة العاقل (حسي أمدي توفيق) معلما للغة العربية في
مدرسة كمروج .

وكان عرقه من قدموه لصر (أيضا) السكن من معرفة اللغة
العربية والحديث بها مع أهلها ، فكان يذيعهم في أكثر الليالي
إلى الأهرام القريب لجمهور دروس التفسير والبلاغة كتي يلتقيها
الميلسوف الحكيم والحجة النكتة مولانا فضيلة مفتي الديار
العربية (الشيخ محمد عبيد) فكان يجلس في حلقته الدرس
صافيا مصتا تلك الدرس التي تتساقط من فم الأستاذ .



فكتور هيجو وعلم الأدب عند الأفرنج والعرب

لكاتب فاضل

عندما ترجمت كتب العلم والحكمة إلى لسان العرب في أديان
السنيين كتاب المنطق لأرسطو ورواوا فيه دلال أومبروس الشاعر
والثناء عليه ثم يحتفلوا بشعره ولا يشتر أحد في الإمام ولا
التمتوا إلى أساطير اليونان ولا ما وشكوه طوارق الأوثان القديمة
لاستغناءهم عن ذلك بما لديهم من فنون الشعر وأنواع الخطب
والرسائل والدواوين والمفاتيح فترجموا كتب المنطق والنحو
والطبيعية والطب والهندسة ولكنهم لم يترجموا لأدب من أدباء
ليونان ولا أدباء الرومان تصفية ولا عطفية ولا رواية . ولعلمهم
خافوا على الناس من الرجوع إلى عبادة الأولين .

ومع ذلك فترجمة كتب العلم والحكمة إلى لسان العرب ظهر
لها تأثير في توسيع افكار الشعراء الإسلاميين وظهر لديهم طبقة
جديدة هي طبقة المثبي والمخري في الشرق وابن هانيء من
شبههه وكس لأهل هذه الطبقة نظر في كتب العلم والحكمة
فكلامهم بلغ معنى ، غير أنهم خرجوا عن أساليب الشعر القديم
وصموا من عندهم أساليب مخصصة ، فقام عليهم المنصرون
لأساليب العرب الأقدمين وسبقوهم بالنسبة فداد وشهدوا عليهم
الكبر كما فعل أصحاب طريقة (كلاسيك) مع فيكتور هيجو
حينما شعر طريقة (رومانتيك) فالتصكون بالأساليب القديمة
من أدباء العرب يقولون أن نظم المثبي والمخري ليس من الشعر
في شيء لأنهما لم يخرجا على أساليب العرب المخصصة ، إذ ليس
كل كلام منظوم عند العرب يسمى شعرا . بل الشعر هو الكلام
البيح المثبي على الاستمارة والأوصاف .

.. وقد دقق في هذا المبحث عبد الرحيم إفتندي أحمد ميموت
مصر في مؤتمر المستشرقين الحادي عشر المعقد في باريس ١٨٩٧
ووجد نسبة دامة بين العرب ومن ارتقاء لسان العرب فكلمها
انسج نطاق الحرية في الدولة انسج معه نطاق الأدب في العرب
ورادت فصاحة هذا اللسان وبلاغته وكلما زاد الاستبداد تقلبت
عقول الأدباء بالأسلاسل وقال مصوت مصر "تشار إليه" ولقد

لاحظت في المتكلمين بلسان العرب أن الحرية إذا فقدت منهم كثر
في كلامهم تكرار (التلازمة) مثل (نعم) فاهم ، هكذا أحلم
يا سيدي ، الخلاصة . النتيجة) وأمثال ذلك من الكلمات التي
يردها الكلام .

اليانة هومبروس

طبع لأن في مطبعة الهلال اليانة هومبروس ترجمة البستاني
طما ..

وهذا نموذج من معيدة في وصف واقعة حربية :

(زفس) هضى القداره التنوية

بالفدات احكامها مرميه

فراى الطرواد للفلك مثل الد

تسد نفصى في طلاب الرميصة

بالهم نمره وثل عسدهام

فرمساهم بمادات الرويه

لاين فرسام احز الجسد حتى

بصرم النار في السفين الرميصة



نظر في أهم حوادث السنة المنصرمة

بقلم : الأب لويس شيخو

إذا انتقلنا إلى فاونتا الأسبوية وجدنا بلادنا كأنها أفاضت من
سبات طويل وهي مدفونة بالرغم منها إلى حركة لا أساس لها
مها .

ومن الأمور السارة التي اهتمت لها قلوب الليبيين طربا وورد
المنصرف لجديد حفرة الوزير المشير صاحب العولة مظفر بات
فانبشرو أهل الجبل بقدومه . وقد شاء الله أن يمزج عبده
الأفراح بشيء من تلأبا هذه الحياة بانتقال عدوى الهواء الأسفر
إلى بحوتنا فاحتل هذا الفيض الثقيل جنوبى الشام ونلتك فى
بعض أنحاء فلسطين فأظهر أعظمها زرعهم ثم مد روافقه فوق الفيض
لهمل القلوب مظهره وارتفعت أكم الفراعة إلى الله .

.. ثم إن سرنا متقدمين إلى الغرب قليلا (مصر) التي نفس
في العام الماضي بين حوادث سارة ووثائق مبهجة ، ثم خطوبها
التي منيت بها عقوى الظاهون وداة الهراء الأصغر تجول كلامه
في القطر المصري وأوردا كثيرين حبيبات الموت . أما الفرجات
فكثيرة . منها المعرض الرأى الذى افتتحته مصر ومها تكريس
الكنيسة المصحية في الإسكندرية ومها افتتاح خزان أسوان وهو
المروع العظيم الذى يشعن لصر الوسطى مستقبل براميسها
وحايتها ومنها المؤتمر الطبى المنعقد بها ، حفرة أيف وخمسمائة
طبيب مدبروا القطر المصري من كل جهات العالم المتدمن .

الكتب الجديدة

المقتطف :

(د) الإسلام في عصر العلم

يقدم محمد فريد وجدى : قال فيه أن غايته هي انقضاء قوى الأدلة العلمية لتقرير (أن الدين عند الله الإسلام) وأسلوبه في البحث مثل أسلوب علماء الدين المسيحي الذين كتبوا في أول لقرن الماضي إلى الربع الأخير منه .

(هـ) الإسلام والنصرانية

مع العلم والمثنية لإمام من أئمة الإسلام وحكيم من حكمائهم الإعلام وهي مجموعة مقالات نشرت في النصارى الأسلامى قدمها السيد رشيد رضا .

وعد أصاب المؤلف فيما قال من أن الإسلام لا يناقض المدنية الأوروبية الصحيحة بوجه من الوجوه بل يربط فيها ويحث على اتباعها ويوجب الأخذ بكثير من مقوماتها ولا شبهة عندنا في أن للدين يد في عمران الأمم .

(ذ) تاريخ بيروت

لصالح بن يحيى بشره الأب لويس شيخو السويى قتلها وجد نسخة منه في مكتبة باريس فريدة في جسدنا لم نعرف لها شبهة في مكتبة غيرها . جمع المؤلف كل ما أمكنه من الحوادث العربية بالذكر من بيروت وقدمها وآثارها وفنجانها . وأحوالها من القرن السادس للهجرة إلى التاسع .

الهلال :

عبرو من عسى أو حلف العهود

رواية تاريخية غرامية حدثت في القرن الثاني للميلاد بين الحيرة والأنبار ألهاها الشيخ نجيب الحداد في قالب تشخيصي ذي ثلاثة فصول وفيه أشعار كثيرة غنائية من نظم المؤلف .

أنيس الجليس :

غادة الأهرام

رواية ألهاها محمد القذى مسعود أحد محرري جريدة المؤيد وهي كتابي ما تقدم من ترجمته وتاليفه في حسن البيان والقصص .

صحف جديدة

(الهلال) جريدة الراوى . يومية سياسية لصاحبها يوسف طلعت الجوانب المصرية . جريدة يومية لصاحبها خليل مطران الإحصاء . مجلة أدبية تصدر في طرط صاحبها محمود كامل كاشف

العلم الصائى : مجلة علمية متناخية تصدر مرة في الشهر لصاحبها عبد الرحيم فوزى وحسن فهمى

الكتاب الجديد

جمال المرأة

كانت المرأة فيما مضى تستزيد حسناتها وتستر بعض عيوبها . لتصبح ثمرها مثلاً وتكمل عيبتها أو تحمر خديها أو تحمر ذلك . تسوق اليه الطبيعة دون أن يحملها عناء أو آلام . أما الآن فقد أصبح طلب الحسن فناً خاصاً جليلاً يبحث عنه العلماء ويستعمل به حدائق الصناعات .

أما أول الحاسن أرى نطمع بها المرأة فهو أن تكون غضة الجسم ليثة البدن نقية البشرة بلامة الجلد . وذلك لأن الرجال آثروا هذا الحسن من القديم وأكثر شعراؤهم من تشبيب به حتى لم يعد للمرأة مطمع إلا به ولا هم لها إلا أن تكون حيث شبيها وتمرلوا .

وعلى الإجمال قال أئمة المرأة الحسان وإصلاحها العيوب الطبيعية ثم زاد في هذه الأيام إلى حد مدحش حتى لقد ذكروا أنه يوجد الآن في بابل ثلاثة آلاف رجل يرزقون من صناعة التحسين حتى يبدو وجه المرأة جميلاً وأصنافاً متناخية وبشرتها نضرة . ولكنها مع هذا الانحلال والاحتلال لا تبدو إلا كالمزوى لدى الطبيب حتى يلقى أمها إغلاية الجذبة مؤدبة أبسط اللباس وبدنية في أجمل ما غلبته لها الطبيعة على الحسنى من الحاسن النادرة ..

تعليم الفتاة

بقلم : نجيب شقرا

أولئك الأمريكان أنشأوا في عاصمتها مدرسة للبنات فيها ٣٨٠ للمعدة من ١٠٥ داخيات وفيها أكثر من ١٢ معلمة حائزات على الشهادات العلمية وشيوخ ماهر لتعليم الخط العربى وسيدة أمريكية لتعليم الموسيقى والتصوير .

لقد كان قينا مقل وحياة وغيرة وطنية لأنشأنا مائة مدرسة مثل هذه المدرسة فيصبح عدد تلميذات هذه المدارس ٤٠ ألف للمعدة بدلا من ٤٠٠

ولكن لا من أحد من الحد بالهول ومن المدارس بالمحانات . وعن العلوم والمعارف بالمسيارات والعمربات وعن الكتب العلمية بالث لينة ومغتر والروايات المأودة التي تدور على أن رجلا مشق أمرا . ثم تروجا أو قتل نفسه لأنه لم يتمكن من الحصول عليها . ثم بعد ذلك تشكو من سبق الأجانب لنا وتسليطهم علينا واستغرائهم فروتنا .

إن نفس الحر التريه تأفف من مثل هذه الحال فهل من نفعه يسب حقيفة قبل أن يقضى علينا ويدرج في أكتاف الشعوب والأجانب والآخر .

الندوات الثقافية ..

تقدمها: نجاة شاهين

وقد بدأ البحث بتعريف الفكاكة والتهكم والفروب التي برعت عنها والروابط التي تربط بين الألوان المشبعة ، فقد ظل مفهوم التهكم حتى عصر الجاحظ لا يخضع لهذه الحدود ، فهو ثوب يختلط بالهواء ولا يمس عنه إلا في روح المرح والكفاة التي تستلهمها روح العلم إلى تلازمه .

ثم درس ميكولوجية التهكم ووجد أن البواعث النفسية التي تدفع إلى الصلح والسخرية ترجع إلى ماحيين الأول : مالتيريه شخصية الضحك بطبيعتها الجسمية والنفسية من الرغبة في التهكم ، والثانية : ترجع إلى طبيعة الضاحك أو الساخر ، ومازله من المواجه في هذا الشأن ثم حاول أن يدرس الحوافز النفسية التي تدفع السامعين كتابا ومصلحين لهذه الحياة والمجتمع ، فوجد أن هناك صفات من الناس يدفع عمل الناس والمجتمع لمواضع كاسنة في أنفسهم ، وصفنا ألبا ينعاد بالمرح النسي والحس الفكاهي وليس منه وهى وإدراك لأصلاح مجتمعه ، وصنفنا ثالثا سامرا لاقدا ولكنه موجه للحيثيات وهذا الذي تمتاز به الإنسانية وتفخر القيم الروحية .

وفي الفصل الأول من رسالته حاول أن يتلمس فنون التهكم ورجاله قبل الجاحظ لدرس ارتباط التهكم بمثل العصر الجاهلي العليا ، ومدرسة زهير بن أبى سلمى ، ورسالة الفكاهة في العصر الإسلامي وفي نشر الرسالة المصيدة ، ثم التهكم في البيئة العراقية ، وتقالص جرير والفردوس ، ثم العصر العباسي كما درس بيئة الظرفاء والندماء والكتاب .

وفي الفصل الثاني ، ألقى من الدراسات الحديثة التي تجعل للاستعلامات العبية ، الرواية آلا في الإنتاج الأدبي ، والنفس للبيئة الثقافية من ثقافية واجتماعية ، وطبيعية في أدب الكتاب ، وكشف عن ستة الحائط أهم وشيوخه وأسائره فبين أنه كان صورة لعصره ونوعا لبيئته وامتدادا لاستبداد النظام في اعتماد على العقل ، والأسمى وأبى عبادة في سعة الرواية .

وفي الفصل الثالث درس بهكم الجاحظ رجال الدين والعلم والادب والنفسية وبين كيف تساح المنزلة في مقاومة خصومهم سلاح العدل أما هو فاعتمد على هذا السلاح سلاح التهكم .

(الرسائل)

التهكم في أدب الجاحظ

في كلية أداب عين شمس توفقت الرسالة المقدمة من الأستاذ يوسف محمد البلقاس للدراس بالأسس العليا يوم الثلاثاء ٢٠ ديسمبر لنيل درجة الدكتوراه وموضوعها في التهكم من أدب الجاحظ ، وكان قد سبق أن حصل على درجة الماجستير في سنة ١٩٥٦ من جامعة القاهرة في موضوع الديدع في الشعر . من والدرس .

وموضوع البحث يتصل بالكفاة من جهة وبأدب كبير له مكانته في الأدب العربي من جهة أخرى .

وقد أصبح عصرنا الحديث يمتلئ هذه البحوث عبارة شديدة بعد أن تنوعت الصحافة ، وأصبح للفنون المسرحية قوتها وخطرها وأصبح للتهكم رسالة عامة في نقد السياسة والمجتمع بصفة أن انصرف الباحثون عنه في الماضي وظهروا إليه على أنه وسيلة من وسائل البست وإحزاء وقت الفراغ لمعتبرا بالشعر والطايرة ، وفنون لغير الأخرى وتركوا الفكاهات المريرة حاضرة في بطون الكتب لا تجد أحدا يدرسها ويحللها ويربطها بنفسية قائلها أو بروح المجتمع الذي نشأت فيه أو مما استجعت في العصر الحديث من دراسات نفسية وأدبية لها مكانتها اليوم في فنون النقد الأدبي .

يقول الباحث أنه قد درس هذه الفنون الفكاهية والتهكمية في أدب الجاحظ ، لأن أدبه أدب شخص متصل بحياته العصر الذي عاش فيه ولحق نهتم اليوم بأدب الشعب ونجعل له مكانة عظمى من فنون الأدب الأخرى ، وزيادة على ذلك فالجاحظ رزق موهبة الصحنى الذى يستهوى قارئه ويحاذى محادثة الصديق للصدوق ويمتدح مجتمعه سامرا مرة مشفقا مرة ثانية وباقدا مرة ثالثة ثم خرف من القول أو زور في البيان .

الكتب الجديدة

المقتطف :

(د) الإسلام في عصر العلم

تقدم محمد فريد وحيدى : نال فيه أن غايته هي إقامة أفرى الأدلة لعلمية تقرير (أن الدين عند الله الإسلام) وأسلوبه في البحث مثل أسلوب علماء الدين المسيحي الذين كتبوا في أول القرن الماضي إلى الربع الأخير منه .

(د) الإسلام والنصرانية

مع العلم والمقدنية لآمام من أمة الإسلام وحكيم من حكمائهم الإسلام وهي مجموعة مقالات نشرت في المنار الإسلامي قدمها السيد رشيد رضا .

وقد أصاب المؤلف فيما قال من أن الإسلام لا يناقض المدنية الأوروبية الصحيحة بوجه من الرجوع بل يربط فيها ويحث على اتباعها ويوجب الأخذ بكثير من مقوماتها ولا شبهة عندنا في أن للدين بدا في عمران الأمم .

(د) تاريخ بيروت

لصالح بن يحيى شره الاب لويس شيخو السيوحي قلنا انه وجد نسخة منه في مكتبة باريس فريدة في جنبها لم يعرف لها تنبيه في مكتبة غيرها . جميع المؤلف كل ما أمكنه من الحوادث الحرة بالذكر من بيروت وقدمها وآثارها وفنوحها . وتناولها من القرن السادس للهجرة إلى التاسع .

الهلال :

مفرد بن عدي أو حفظ اليهود

رواه تاريخية غرامية حدثت في القرن الثاني لميلاد يسوع المحيرة والاثبات لها الشيخ مجيب الحداث في قالب تشخيصي ذي ثلاثة فصول ولله اشعار كثيرة غالبة من نظم المؤلف .

انيس الجليس :

غادة الأهرام

رواية القها محمد المهدي مسعود أحد محرري جريدة المؤيد وهي كتابات ما تقدم من تعريبيه وتأليفه في حسن البيان والعقد .

صحف جديدة

(الهلال) جريدة الراوى : يومية سياسية لصاحبها يوسف طاعت الجوابية العربية : حربية يومية لصاحبها خليل مطران الاخضاء : مجلة أدبية تصدر في طرخ صاحبها محمود كامل كاشف

العلم الصناعات : مجلة علمية صامتة تصدر مرة في الشهر لصاحبها عبد الرحيم فوزي وحسن فهمي

بالتاريخ

جمال المرأة

كاتب امرأة فما معنى لسريه حبها وتستر بعض حيوبها أن تصنع شعرها مثلاً وتكمل عيها أو تحبر حديقها أو نحو ذلك من، تسوق إليه الطبيعة دور أن تجعلها عاء أو آلاء . أما الآن فقد أصبح طلب التحسن فناً خاصاً جليلاً يبحث عنه العلماء وينتقل به حذائق الصناعات .

أما أول المحاسن التي تطمع بها المرأة فهو أن تكون لينة الجسم لينة اليدين نقية البشرة ناعمة الجلد . وذلك لأن الرجال آثروا هذا الحسن من القديم وأكثر شعراًهم من لتشبيبه به حتى لم يعد للمرأة مطمع إلا به ولا هم لها إلا أن تكون حيث شبيها وتزولوا .

وعلى الإجمال فإن النساء المرأة للتحاسن وإصلاحها العيوب الطبيعية قد زاد في هذه الأيام إلى حد مدعش حتى لقد دكرنا أنه يوجد الآن في باريس ثلاثة آلاف وجعل يرتزق من صائد التحسين حتى يبدو وجه المرأة جبيلاً واضطراباً متناسبة وبشرتها لينة ، ولكنها مع هذا الانماق والاحتشال لا تهتد إلا كالغزى لدى الظبي حين تمشي أمامها المظلمة البيضاء مرادفة أبسط اللامس وباندية في أجمل ما حلتق لها الطبيعة على الأسفل من الحاسن الباهرة ..

تعليم الفتاة

بقلم : نجيب سقرا

اولئك الأمريكان انشأوا في عاصمتنا مدرسة للبنات فيها ٢٨٠ لعميلة متنها ١٠٥ داخلية وفيها أكثر من ١٢ صليحة حازرات على المشاهدات العلمية وشيخ ماهر تعليم الخط العربي وموسيقى أمريكية لتعليم الموسيقى والتصوير .

فلو كان قينا عقل وحياة وفيرة وطية لانشأنا مائة مدرسة مثل هذه 'لمدرسة فيصبح عدد تلميذات هذه المدارس ٤٠ ألف لعمدة بدلا من ٤٠٠

ولكنا لا نؤمن من الجد بالهزل ومن المدارس بالحلالات . وعن العلوم والمعارف بالسبيلات والمعارف والكتب العلمية باللب لينة وعشر الروايات الباردة التي تدور على أن رجلا عشق امرأة ثم تزوجها أو غفل نفسه لأنه لم يتمكن من الحصول عليها ، ثم بعد ذلك لشكو من سبق الأجانب لنا وتسلطهم علينا وسفراقهم نزلوا .

إن منى البحر الزبده تأتف من مثل هذه الحال قول من نوصيه بها جميعية قبل أن يقضى علينا وتدمج في أكتاف الخمول والاحمال والتناحر .

يصط عمله الروماني ، ويضعها لهذا التركز القلبي الذي لا يهد حتى في أصول الدراما الكلاسيكية ، ونحن نقرأ النص جيد انه وضع صورة قوتوغرافية فنية ، تميز بكل عبرات الصدق اليقيني .

وأثار الدكتور لويس بطة لم يثرها فيما كتبه عن المسرحية وهي ان المسرحية فيها شيء ، لا شيء ، ونفسه انه ينزع الى التفتيش الرومانسية العريقة وهو « القناع » .

والقناع قائم على التناقض الصفات الجهرية في التشخيص التي رسمها الكاتب المسرحي .

فمثلا شخصية برناردو اليا حين تنسى الشعر المسجوح حولها ، جد امرأة تميز في خط واحد وهي مرسومة يمتد واحد وعده «مرات مسرح الامة ومجرد ذكر « اليا » يعطي الى النص عائلة « اليا » القروية في اسبانيا وأوروبا الاسترطافية ، القوية السكينة .

وشخصية « لا يونيا » القادسة شاع آخر فهي مثال للمربية التي هي خابطة بين المودة والمعاية والوسيط خليط مجيب تميزه به صفاتها في الأسرة .

والرجل في الأسرة الناعسة هو رمز للفكر ، شخص افان لا يمكن ان يصف عليه ، ولكنه موجود في خيال كل البنات . وهو مجرد شاع للرجل ، وهذا ما يجعلنا نقول فيه فكرة رمزية ولو انها رموز شائعة واضحة .

وتحدث المخرج بيل الالني ، فقال ان لوح نشاطي اشجع المسرحية اخراجا متناورا وهي من ابريق « حيات المسرح القومي

والشخصيات تسمى في خط واحد في معظم الحالات ، لكنه لا يدل الى اغبارها قناعا ، والخطوط الحاسية تعمل في معظم الحالات مع السجع صلا فلنا حسلا

وسيج « الرواية والانتقال فيه من شبهة لمجرد ان فيه ابراء والشخصيات فنية بالحركة برناردو اليا وضع ليحاط بها من العناصر داتها مشعولة بمعرفة ما يجري في المدينة .. الاحساس بالظلمات القادرة موحدة في الخطوط الرقيقة من الرواية

والمخرج بامكانيات مسرحنا البسيطة استطاع ان يسهج كل الراحي .

كذلك استعمل اللونين الابيض والاسود في الديكور بشكل لطيف واعطاه ابعادا ثابتة المحسن المحافظ ، والرواية كل شخصياتها من النساء لكن المحرك فيها رجل ، وهي واضحة رغم عدم حضورها .

اما من ناحية التشيئين فامية روى كان تمثيلها صافا فيه بعض التي ، ولم نجد فيها التدرج من القلق الى الامن ، وأدبا حين نكسر الصلابة لادالة رمزية ، وللاسف لم يفتق هذا المعنى لان النظر لم يفرج اخراجا دراميا كاملا .

٢ - الإنسان الحر أساس المجتمع الحر

ولمعالجة النامية التي اقيمت بالجمعية الجغرافية ضمن سلسلة المحاضرات التي تغطيها الجمعية ، وانتهت الدكتور عبد القادر حاتم وزير الثقافة والإرشاد محاضراته عن محمد منور وموضوعها الإنسان الحر أساس المجتمع الحر .

وقد اوضح في هذه المحاضرة ان حرية المواطن في ظل الاشتراكية ليست الحرية الخائبة الضالقة التي قالت بها الثورة الفرنسية البورجوازية بل هي الحرية الواقعية الحرية الحقيقية كانت محروا باحالة لا يستطع ممارستها فعلا الا العلة المتحررة

اقتصاديا فكان لكل مواطن مثلا الحق في التعليم ، ولكن هذا الحق لم يكن مستطع ان يتمتع به الا من يستطيعون دفع نفقات التعليم الباهظة ، وكان لكل مواطن حرية الرأي ولكن أدوات واخبره نشر الرأي كانت محتكرة لاصحاب رؤوس الاموال الذين يستطيعون ان الصحف ويشترونها لمصالحهم بطريق مباشر أو عن طريق الاعلانات ، ومنعها او حجبها عن الصحف .

ومن المعلوم انه بدون الاعلانات لا يستطيع أي صحيفة ان تعيش .. وكذلك الامر في جميع الحقوق والحريات الديمقراطية المثالية في حين تتحول الحقوق والحريات في ظل الفلسفة الاشتراكية الى امكانيات فعلية . اوضح وسأش المعلم واحده اللدعة في تناول عامة المواطنين وتبكيهم من الاستفادة منها ولذلك توصف هذه الحريات والحقوق بالواقعية .

ثم اوضح ان الثورة الاشتراكية لا يمكن بحكم ثورتها ان تسج الممارسة للفهمية او الجبرية في فلسفتها لانها الفلسفة التي تعمل على تحرير المواطن من الاستغلال وذل الفقر ولا يمكن ابدعة ممارسة لهذا الهدف ، ولما الذي تبنيه الاشتراكية بل وتطالب به كل مواطن كواجب عليه لاحل له فحسب فهو النقد والنقد الذاتي كما ورد في الميثاق . وهنا اوضح المحاضر المذوق الجوهري بين الممارسة والنقد ، ولأنه أهمية النقد الصنادل من مواطن اشتراكي ، الى مواطنين اشتراكيين كضرورة لاستقامة عملية بناء المجتمع الجديد بناء سليما وسريعا .

فمن واجب كل مواطن ان ينقد وضع كل شخص او كل امر في غير موضعه ، وحدا او سلبية او ارتجال او افعال او اعوجاج ان يحلل او كل شخص .

والاتحاد الاشتراكي العربي صوبت جميع الامكانيات اللازمة لحمل النقد قوة ايجابية فعالة لا مجرد صيحات تنهد هباء .

وانتقد الجمهور على قانون تنظيم الاتحاد الاشتراكي تنظيمه وبين ان هذا القانون على مستويات التنظيم المختلفة كما انهما يعني المواطن حق بشي اذائه في الصحف وما من شك في ان الامانة العامة للاتحاد تستعمل على انشاء وتديم الصحف العامة والاقليمية ، والصحف الخاصة للاتحاد على نحو يفسح المجال امام كافة الآراء والانتقادات بحيث يصبح الرأي العام الاشتراكي رسا وحارسا ، وعامل تنفيذ لكل رأي باضع مدروس ورفض كل نقد مغرض عدام او شكوى كيدية .

واوضح المحاضر في نهاية ماورد في الميثاق ان القانون هو الضمان الاخير لتحرره وان القوانين التي ورنها عن المفسد الماني لا بد من تعديلها على النحو الذي يكفل حماية القيم الجديدة اجتماعيا ، وتعتمد صحيف القانون والقضاء اما ان الضمان الاول والاحير للحريات والديمقراطية الاشتراكية . فلا تصودها كجربة الا بفتح ولا تعود هناك عقوبة الا بحكم قضائي عادل

والنصح الاشتراكي هو المطلب يتحقق كل ذلك بعد ان يتم السليم التنمعي الكبير الذي مستطع فيه وقرنر فيه السيادة العلى .

٣ - الأوضاع القانونية لامارات الخليج

في رابطة الادب الحديث لمحى دكتور حسن الجاربه المدرس بمعهد الدراسات العربية الرسالة التي تال عليها درجة الدكتوراه من جامعة اسكودر داخلتر وتناول موضوعا عاما هو الاوضاع القانونية لامارات الخليج العربي .

والرسالة حسنة الى قسامين كبيرين ، والى ايوب ونصوح
والقسم الاول منها يتالج المشاكل القانونية لهذه الامارات التي
لها علاقه مباشرة مع القانون الدولي ، والقسم الثاني يتالج المشكلات
القانونية ذات العلاقة غير المباشرة مع القانون الدولي .

وفي القسم الاول تنطرق الرسالة الى الباب الاول الى عرض
تفصيلي لمبادئ كل امانة على حدة مع الحكومة البريطانية الى
تحليل مفصل عن الاسس القانونية لهذه المعاهدات ومن اهمية
الامارات في عقد مثل هذه المعاهدات مع بريطانيا او مع غيرها من
الدول الاجنبية وكذلك يتحدث عن الوضوح الدولي للامارات وعلاقتها
مع العالم الخارجي والدور الذي تلعبه بريطانيا في تنظيم هذه
العلاقات باعتبارها الدولة المسئولة دوليا عن الشؤون الخارجية
للامارات .

وفي الباب الثاني حديث عن المسؤولية الدولية للامارات ،
وتسمى بذلك مقدار مسؤولية امراء او حكام الامارات من الاعطاء
او الامتثال التي تقوم بها والتي تحدث افراداً ضد حكومات او
رعايا دول اجنبية ، ولذلك تصبح هذه الامارات مسئولة أمام
القانون الدولي من رفع او ازالة هذه الالتزام وفق الطرق المعمول
بها دوليا . ثم تحدث عن مقدار العصامة القضائية التي يتمتعون
بها أمام المحاكم الانجليزية .

وفي آخر هذا الباب يتالج وضع الامارات في هيئة الامم
المتحدة ومدى تطبيق ميثاق الهيئة الدولية عليها سواء بالنسبة
للعنصر الميثاق الخاص بالعضوية ، او بالنسبة للعنصر
المتعلق بالمستعمرات او بالتدويل ناقصة السيادة .

والباب الثالث من الرسالة يتالج الادعاء الاسلامي ومشكلات
حدود الامارات ، ويحتوي هذا الباب على عدة فصول تتالج في
بعضها بشئ من التفصيل مشكلات حدود الامارات الى الاربعين
جزء كبير منها لم يعرف او ثابت بموجب معاهدة دولية ، ولا
يفضل ان تكتفي حدود الامارات اهمية بالنسبة لحرية الراسي
التي تشملها امتيازات النفط .

وفي البض الآخر من هذه الفصول تنطرق الرسالة الى عرض
تحليل انتقادي الى مشكلات الساعة الثالثة ، كمسئلة دعوى ايران
بالبحرين ، ومشكلة النزاع بين المملكة العربية السعودية
وبريطانيا مشكلة سلطنة مسقط ومضيقة ابو ظبي على ملكية
واحة البريمي .

والقسم الثاني من الرسالة يتناول في الفصل الاول منه عرضا
للحكاكم الانجليزية في الخليج وتطور نظام الامارات الاجنبية
في الامارات الى علاقة هذا النظام بالاعتراف امام الذي يقوم به
القيم البريطاني في الطلوع على شؤون وامتيازات الاجانب
المقيمين بها .

والفصل الثاني من هذا القسم يتناوله بالعرض والتحليل
علاقات حكومات الامارات مع شركات النفط الاجنبية والخدمة
القانونية لاتفاقيات النفط .

ثم تحدث عن شرعية المعاهدات الانجليزية مع الامارات - فعال
ان القانون الدولي يظم علاقات الدول المستقلة معط ، وعليه
فان معاهدات الامارات مع بريطانيا هي معاهدات حرة وبالتالي
غير متكاثرة ، فان القانون الدولي لا يتدخل بصورة مباشرة في
تنظيمها او اقرارها . ولكن هذا لا يسي ان هذه المعاهدات لا يرتب
عليها بعض الآثار القانونية التي لها علاقة ولو بصورة غير مباشرة
مع القانون الدولي ، وحكم هذه المعاهدات كما عني مع المقصود

المدينة وتعتبر ملزمة للطرفين مادامت نية الطرفين منصرفة الى
الافاء عليها ، ويجب المأخذا به عدم توفر هذه النية .

ومع ذلك فان التطور الذي حدث على الاوضاع السياسية
والاقتصادية في الامارات وتطور طريقت شبيهة متعلقة في بعض
الامارات قد ادنى الى التفكير جدليا في ضرورة اعادة النظر في
موضوع هذه المعاهدات التي تحوي على نصوص بالية لا تتسم
وتطور الظروف في الامارات ، ولعل الحكومة البريطانية شعرت
تحت ضغط هذه الظروف بضرورة الفاء هذه المعاهدات وانشاء
علاقات جديدة مع الامارات اساسها المساواة في المعاملة ، ولكن
بريطانيا تنتظر ان تأتي المبادرة بطلب الفاء هذه المعاهدات من قبل
حكام وشعوب الامارات انفسهم .

وتعتبر الكويت اقرب تجربة للطريقة التي يمكن بواسطتها
الفاء معاهدات الحماية بطريقة سلمية ، إذ من الواضح ان حاكم
الكويت استطاع بواسطة بريطانيا الفاء معاهدة الحماية التي عقدت
سنة ١٨٩٩ في سنة ١٩٦١ .

ويرى في خاتمه بحثه ان تجربة الكويت يجب تطبيقها بالنسبة
لباقى الامارات التي يجب ان تحرر من سيطرة الحكم الاجنبي .

٤ - يا طالع الشجرة

في الجمعية الادبية المصرية توافقت مسرحية الحكيم او تجربته
المسيلة الجديدة يا طالع الشجرة .

وقد تحدث كل من الدكتورين عبد القادر القط ، وعز الدين
اسماعيل ، حديثا جديدا عن هذه التجربة .

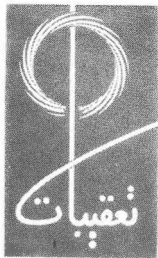
ومن المعروف ان للدكتور محمد الدين اسماعيل معاوله المتحركة ل
تاويل شخصيات تولى الحكيم ، وهو يرى ان مشكلة توفيق
الحكيم الهجوي البحث عن الشكل الجديد وهو في هذه
الشكلية الشكلية التي اسلوبا جديدا لانه اتراج اليه في تقديم
تجربته الخاصة على الفصل عن تجاربه الاخرى وقد استخدم
فيها المونولوج الداخلي ، وهو في مفهومه مرتبط بالشخص نفسه
قط ، يتحدث الى نفسه بما في نفسه بطريقة منطقية ، وهذا
المونولوج الداخلي موزع بين الأشخاص الذين تتسلمهم المسرحية ،
وهم لا يتدخلون عن البطل في حال من الاحوال هذا الزوج ،
للدوريش ، والحلق ، والشجرة والسحلية ، هذه اشياء فرت
على انها رموز لاشياء اخرى وفهمت على انها رمزية .

والعرويش من خلال المونولوج الداخلي يجده هو الروح في
مستوى بسى مختلف ، وهو عايش في علم النفس لانسفور
الزوج .

والحق هو فسر الزوج الى المتحرك ، اما الزوج فسو
الانسان الى المتحرك الذي يعيش التجربة ، وطرب المشقة
المدينة تاويله هذا .

اما الدكتور عبد القادر القط فيرى التجربة من اساسها
ويقول ان اجتماعا لا يمكن ان يحتل هذه التجارب الا لخاصة
العاصه وه رايا اهم اسفلوا اخلاقا ، ولو كان دائما من
عشقة فلسفية للبناء ولكي توفيق الحكيم يقول انه تاتر ميكاسو
واصحاب مسرح الانسقول اشكال بيكيت فاراد الا يحرم القاري .
العربي منه ، هذا يبين لنا التناقض الكبير بين هؤلاء الفنانين بهذا
النظم من التعبير الفني ، وبين من يريد ان يحتل حلوههم
ليقدم نموذجاً .

وفي رايه ان هذا التجديد غدير على مجتمعا .



رد على نقد

بقلم : إبراهيم الدسوقي البساطي

قرأت الأستاذ السيد أحمد صقر نقداً لكتاب « الإبانة عن سبرات » المتنبى في « المجلة » ، وإن أسميه نقداً من باب التجوّل ، وهو في الحقيقة خصومة ولدد ، بل هو اكتسار من ذلك شجار ومراك ، وماكنت أظن أن الله ينزل إل هذا المستوى من رجل مثقف أديب كالاستاذ صقر .

إن قسماً من نقده عبارات يفتين فيها فحش القول ، وقبح استغرق هذا القسم مقدمة نقده ولهايته ، ألوف ماأبى من الطعن في أنباء ، وهذا نقده يقع من حقد وخصومة ، وهو لا يبغي « فخير من أجابه السمكت » لأن تليى آتاي الرد عليه ، ولماي يفت عنه فلا أجاريك فيه « وكل آاء بالذي فيه يضح » .

أما القسم الثاني وهو الموضوعي فهذا الذي أعني بالرد عليه تحويها للحقائق وردا إلى مصداق قد غاك وأنت في سورة الغضب وفصده الثقة واشفاد الحق الذي لا أعرف له سببا إلا أنك ربما كنت تحرس على إخراج هذا الكتاب فسبكت إليه » .

نفسك الموضوعي هذا أصناف كلها لوم عليك ، فليس إما عترة ، وإما مقالة وإما تألقه أو سهر لا يسلم أشد الناس حذرا منه أو خطأ من الطبع في وضع علامات التقييم ، فقرأت الكلام أحيانا من غير أن تستعين بنفوك السليم على أن تعرف موضع التلطف وموضع الفاصلة ، وأما اتجاد في نص بيت أو شرحه غير ما أجهت إليه مع الفرق بين الرأيين ، وأحدنا في الثقة والأخر في السلب ، ولا أقول في هذا الذي لا أعرف له ، وأما نقديك لنسخة الجامعة المصرية حين تجد طلبك من النقد فيها ، ثم تهوبك من شأنها حين لا تجد » .

وسأناقصك في بعض ما تقمت لأنت لك المبالغة والافتراء على المخطوطات والتلفيعة والتحكم في الإخذ بنسخة دون أخرى أو يرى دون آخر ، أما التألق فسادك لك لمالك تدركه إن عدت إل قراءة الكتاب بنظرة أخرى تريد بها العلم والتقد البري » .

١ - قلت في نقده ٧-٢٠ : « ولقد جرى يوما حديث المتنبى في بعض مجالس أحد الرؤساء ، فقال أحد حاضري عرشه : سيجان من ختم بهذا القائل الفحول من الشعراء وأكرمه » وجمع له من الحاسن مايعثره في كل من تقدمه « وعلقت الناشر على العبارة الأخيرة بقوله : وردت هذه العبارة في جميع النسخ

مخطوطة غير واضحة ولعل ماكتبناه هو الصحيح الذي يستقيم به المتن » وهو قريب من عبارة الأصل ، وفي الصحيح : « وجعل له من الحاسن مايفضل به كل من تقدمه » وهو قريب مما ألبت » ثم قلت نقدا : وفي الطبعة الأولى من ٢ : « وجعل له من الحاسن ماالم يعثره فيه » وهو قريب من رسم الصواب الذي جاء في المخطوطة لوحة ٣ - ١ : « ماالم يعثره فيها » ويؤيده ما جاء في الأساس ٢ - ١١٨ : « فلان لا يعثر فلانا لغرفا أي لا يلق معشره » .

ولست أدري بعد أن أوردت روايتين سليميتين أحدهما مستخلصة من نسخة دار الكتب ، والأخرى وأردت بالنص في « الصحيح المتنبى » سبب التحكم وفرغ رواية خاصة جاءت في مخطوطة الجامعة العربية في أسلوب غريب ، مع أن المتن على ما أوردت يؤيده السياق وتواتره على السنة تحول الشعراء ،

ومنهم أيوناس الذي يقول :

ليس عمل الله بمستكثر أن يجمع العالم في واحد ويقول أيضا :

متى تحطى إليه الرجل سالة تستجعي الخلق لخال إنسان والمتنبى الذي يقول :

هي الغرضي لأص ورويتك المتني ومنزلك الدنيا وأنت الغلالق ويقول :

أحلمت ترى أم زمانا جديدا أم الخلق في شخص حي أعياد ويقول :

وليت كل الفاسلين كأنما رد الآله نأوسهم والاعتصرا نسفوا لنا نسق الصواب مقدما وأتى لذلك إذ أتيت مؤخرأ

٢ - وازمعت في نقده رقم ١٢٧-٩ أننى نسبت إلى المرزاني أنه ضبط اسم الشاعر « أبو خضم » والكتاب بين يديك ، ذلك لم تترك فيه سورا ولا كلمة ولا سطرا بدون قراءة مسرة ومرت لتعثر على حولة تنديها بين الناس ، ولعلك حين تعود إل الصفحة التي ذكرتها « ١٩٢ » تم إل الهاشمي الذي يصحح الاسم كما جاء به المرزاني ص « ترى أنك تقترى وتغالط ، أنت ضبطت غير الصحيح كما تقول ، فهل بعد التنبيه على صواب الاسم مكانا » محمد بن سعيد بن فسطم » مرتين أدهاها في طامس والأشرف والتأيل تدعى على غير الصدق ؟

٣ - ويقل هذا ما أزمعت في نقده ١٥٣-١٠ أننى غيرت اسم الشاعر « مروان بن سعيد » وجعلته « مروان بن سعد » ولو قرأت الهاشمي في الصفحة نفسها لرايت أننى لبهت على أن صحة الاسم « سعيد » ولو رجعت أيضا إل الصفحة ١٩٤ لرايت ترجمة لهذا الشاعر بدأها بقول : مروان بن سعيد بن عباد الخ ..

وعادمت تحاسب على الكلمات وأنها تعرف فلم ذكرت بيت المتنبى في نقده :

مروت عمل دار العيب فحجمعت

جوادى وهل تشكو الجباد المعاهد

ورواية الديوان « المبكرى » تستجوّر لا تشكو ، وهذه هي اللفظة التي تدل على المعنى الذي يناسب اللوق الشعرى . فلم غاك هذا ؟ لوق هذا النقده أيضا خطأ آخر إذ جاء فيه « مروان ابن سعد بن فلام الخليل » وسوايه « مروان بن سمسد فلام الخليل » وأن تعاسب على هذا الخطأ لآنا نعرف إنه خطأ مطبعي .

٤ - ردا على نقده رقم ١٤ أقول : جاء في الشرح المبكرى عند قول المتنبى :

كان يشأت نض في دجها خرائد سافرات في حسداد بعد أن شرح البيت : والبيت منقول من قول ابن المعتز :

وأرى الثريا في السماء كأنها خرد تبعت في ثياب حسداد ومن قوله أيضا :

كان كوس الليل والليل مظلم وجوه عذارى في ملاح سود ص ٢٤٤ - ٢٤٥ ط دار الطباعة .

وأراجع نفسي فأقول : قد تكون هذه الأخطاء من السهو أو السرعة أو العجلة ، لا كما تقول أنت : من الخطأ والجهل والكتب .

٩ - وصححت أنا بيت الخير أوزى هكذا :
الي كم أذل واستعطف وأتت تجور ولا تنصف
فلم يبيحك هذا التصحيح ، قلت أنه في مغلوطة الجامعة هكذا .

الي كم أذل واستعطف لظبي يجور ولا تنصف
وأرجو أن ترجع إلى الصحيح اللبني فستري البيت كمبا صححه مع أم أني قد أطلعت على رواية نسخة الجامعة ولا على رواية الصحيح فعما صححته ، وهو ظاهر من الكلام .
١٠ - وأخلفت على ضبط اسم الشاعر هكذا « أبو بكر النحوي المعروف بعرفة » وسألت من أين جئت بهذا الضبط ؟ وزعمت أني جئت به من عندي وقرضته على الناس فرسا ، وأدارجمت إلى النسخة الطوبوعة من الصحيح اللبني على هامش المكبريس ٣٦ ، وإلى النسخة الطوبوعة منه بدمشق ٢٩ فستجده كما ضبطته .

وبعد فما هذه الحرب الشواء التي أطلعتها علي وأوجدت خطأ في ترجمة شاعر ؟ أرايت الخرافا في تحرير بيت ، أوجدت رلة في الترش ؟ وأن كنت رأيت شيئا من هذا في تاركك فكيف يسمح لك أدبك أن تصفي بالكذب والفساد والغفلة ؟ وما عدد الأخطاء التي سميتها أنت أخطاء في جانب صفحات هذا الكتاب ؟
أما وجدت في الكتاب نهاية بتراجم الشعراء ؟ أما رأيت تصويبا لأخطاء الناسخين على كثرتها ؟ أمالا طلت ذنبا في الترش ، واستطردا في ذكر الأبيات التي تدور حول معنى واحد ؟ أمأرايت مني أضافا لمتنبي الشاعر العظيم ودعا لكيك المصيد ؟ وصفيته على شامرا للبلع الذي تغتر به العربية والعرب جميعا ؟ أما كان في من هذا يستحق منك كلمة أخاص بله كلفسة استحسان وأعجاب ؟

وهكذا يستأذن تكون أخلاق العلماء والإدياء ، ولله أسأت اني تصحك فيما كتبت فوصفك الرأء بما كنت أود ألا يصفوك به ، فجنبت على نفسك من حيث كنت تصعد أن تجني على غيرك ، وسلام عليك .

تعليق على العدد الماضي

يقلم : عبده حسن الزيات

مع مجلتك الدسمة قضيت ساعات وساعات ! أنا بعد شهر نهل كأنها وجبة الإفطار لمأكل بغير سحور ! وطبيب لي أن الزلفني أمامك بعض « أظفائاني » الشروعة من هذا العدد مسدد ينابر .

والشقة الأولى أصوبها إلى نفسي .. ليس هذا حقنفي الفعل ؟ لقد وجدت أني حين اكتسبت الفظة النشوية من الخروسة الزويل الاستلاذ قضيت دسوان اقتصرمت على هذا النص « **لم يعد داعيا** » وكان يجب أن أنه أيزول اللبس وينسخ الخطأ فإن النص الكامل هو : « **ولم يعد داعيا** لأن أهم استميل واستميل به » .. أما أيزول النص ميتورا كمبا فطعت فانه خليف أن يحمل بعض القراء بتسادلون : « **وإن هو الخطأ ..** » إن داع قامل مرفوع .. وهكذا نعلم كل يوم .. أن نص كلمة أو تقدير مكانها في قلب الصواب خطأ والخطأ سواها ، بل أن حذف نقطة واحدة قد أطاح برأس محكوم عليه مع أن قصيرة روسيا كانت قد ألفت حكم الإعدام للمسا استمر رجال التنقية بريقا هل ينقلون حكم الموت أجيبوا ببرئيسية هذا نصبا : No. Sentence abolished . ولكن النقطه سقطت من البرقية فالتظب المعنى وأصبح المفهوم من البرقية أن الحكم لم يبلغ مع أن مرسلها أراد أن يقول :

فلذا أضفت أن هذا قول للموج الرض :

كأن ينسبات نض حين لاحت نوايح وأفكسات في حسنه ربححت هذه الأرواية روايتك :

وأرى التريا في السمة كأنها قدم تبعث في لياب حيداد

لما هذا الحكم والتسك برواية خاصة ، وتخطط غيرها ؟
٥ - وعيت على أني صححت هذا الاسم « **أبو عبد الله الزبير** » وجعلته « **عبد الله بن الزبير** » كأمير ، وأود أن تعلم أنه ورد مرتين في مجمع الشعراء كما صححناه مرة في ترجمة عيس ابن شبيب ، ومرة في ترجمة مطير بن الأشيب ، وهكذا ورد أيضا في تاج العروس ص ٢٢٢ بالجزء الثالث .

٦ - وقلت أني تركت أبيانا جابت في نسخة الجامعة العربية وذكرتها . وهذه الأبيات لم ترد في النسخة الأصلية بدار الكتب ، وفردت هذه سرفقات أخرى لها قيمة أدبية عظيمة لانها « **أوزانات بين شعر المتنبي وأبي تمام والبحتري وأبي نواس** » وقد أثبت هذه السرفقات بأخر الكتب .

وجمع تلك يرجع إلى نسخة الجامعة العربية ، وأنت تنظر إليها نظرة التدقيق ، ثم تعود في مقال فتذكر لها وتقول : ليست هي كتاب « **إبانة عن سرفقات المتنبي** » ولكنها ترتيب سرفقات المتنبي على حروف الهجاء ولها فاري ، مجهول وحذف منها مقدمة الجزء الرابع التي تقع في صفحة ١٤٦-١٤٥ من الطبوعة إلى أن قلت : « **وليس لهذه التعاون طبيعة الحال ذكر في أصل الكتاب الذي تمثلته نسخة الدار ، لأن مؤلفه أورد الشعر المتنبي كما عرضت له غير مرتبة على حروف الهجاء** »

فلذا كنت تعرف بأن نسخة الدار هي التي تحتل الكتاب وكيف اعتمدت على نسخة الجامعة في تلك ؟ وأنت تعلم أن نسخة الدار كانت مرجعي الأول في هذا الكتاب ، وأرجعلتها مرجعا في تلك أيضا لحذف كثيرا منه . ثم أنت تعلم أن نسخة الجامعة العربية لا تصلع أصلا للتدقيق لأنها ناصفة .

٧ - وقلت في مقدمة تلك « **جابت شروحه وفي بكرة الدهر** » ونحن نأعرف هذا الأسلوب من أدب « **أبو تمام** » في شعره أو في فائدة تلوه « **البكر** » الفرة التي ولفته بظنا واحدا ، وبكروها ولدها ، والدكر والأشئ فيه سواد ، فختار الأصح .

وتقول اللغة أيضا « **والبكر : غلابة لظبي رجلا كان أو امرأة ، وهو الذي لم يتزوج ، وعليه فوهة** » البكر بالبكر جلد مالة ونفري عام للصباح ، ويقول إبراهيم بن العباس يصف نصر الليل :

وليلة إحدى الليال الزهسر قابلت فيها بعدرا ييسدي لم تلك غير شفي وجسر لم تولت وهي بكر الدهسر ولنت في تلك ٣٦ وقد ذكرت بيت المتنبي :

وخرج جره سفها قسوم فعل بغير جانيه العقباب
وعيت على أني ذكرت « **العقباب** » بدل « **العقاب** » وصححت أنها وردت هكذا في نسخة الجامعة العربية وكذلك في الديوان .
والعقاب على ذلك أن نسخة الدار وهي الأصل في التحقيق ذكرت « **العقباب** » ونقلت منها ، فلماذا نوتر رواية على رواية والمعنى مستقيم في كليهما . راجع نسخة الدار ص ٣٦ .

٨ - وفي الزياتيات التي رويتها من نسخة الجامعة جئت أنت ببيت المتنبي هكذا :

أبدرى الدمع أي دم أراقا . وصحته :
أبدرى الربيع أي دم أراقا
ثم رويت قول المتنبي هكذا :
لنا ولأله أبدا فلوب
وسحته : فلولي في جسم
ثم رويت قول الكعيت هكذا :

وما أنسى لأ نسي الخطى وسيرها وأوالسا معا تكن الانفصال وسحته : لا نسي .

فلذا كانت هذه الأخطاء في تحقيق نسخة ، تكم تكون الأخطاء في تأليف كتاب ؟

« كلا فإن الحكم قد ألقى » وهكذا طارت رأس الرجل بطيران هذه الفتحة الهزيلة ، إلا ترى إذن مصيبا في الصالحى على العناية بالتفريع ؟

ولكن ... ما هذا الاستطراد الذى لم يكن على إال ٥٠ . اننى اودع الى غلطة اخرى رأيتها مألوفة فى كلامى لا أدري اى مطبعة ادم من سهر القلم : قد رأيت في غنام التعقيب : **السبب الاول** مع ان الصحيح **« السبب الثالث »**

وقى كلمتى ايضا وتبع خطأ مطبعى اذ سقطت بعض الاسطر بين كلامى من وصف البحترى لشجرة التوتكل وبين اشارتى الى **« حديث العقاد عن روائع للشاعر تعصبه وتصنف الشعر العربى الكلاسيكى »** فانما اردت حديث العقاد عن ابن الرومى لا عن البحترى وقد سقط كلامى من ابن الرومى فانصب القول على البحترى دون ذنب منى ! ..

وهذه غلطة مزعومة او مركبة اى انها تجمع بين الخطأ المطبعى والقرى فلى ص ١٢ نقرا الفقرة الآتية : « وتتمرد الرومانسيون على أصل النظرية وهو الحسبائكة » كان من الطبيعي أن يتعدوا على جميع القواعد والاصول الكلاسيكية والواضح ان الفقرة كان يجب أن تكون هكذا : « وتتمرد - باباها - الى البلاء - الرومانسيين - بالجرأ بالرفع - على أصل النظرية الخ »

وامود بعد ذلك الى هذا العدد الدسم الذى أعترف انه ادسم من اى بعدد خلال هذه الأيام الخمسة التى مضت بين ظهوره وبين كتابتى لهذا الخطاب .

ان الصورة التى التقطتها العقاد مما وراء التراجيم والسير « صورة بدعية ملونة حية وهى حافلة بلمسات تاريخية طريفة . وأنا لم ادرك من الاسماء التى أشار اليها الا **« الصائفة »** وصاحبها الاسم السليل القلم احمد فؤاد الذى رأيت مرة في دار مطبعة « الشباب » التى كان يملكها الخرسوم الأستاذ عبد العزيز حين كنت أطبع فيها ترجمتى لرواية **« الصلصلى »** . وقد كانت الصائفة تصب بذاتها على سعد فؤادول كل أسبوع وروى من نوافذ صاحبها ان فؤاد فيها مقالا عنوانه **« من احمد فؤاد صاحب الصائفة الى احمد فؤاد صاحب مصر »** !

ليست تلك طرائف جذرية بالجميع والأحياء ؟ بلهى ؟ وهذا احد الأسباب التى تعجب الى قراءة هذا التراجيم والسير العقادية

ويتصل بهذا الأمر من بعض روايات باب « الفكر والادب قبل ستين سنة » للاستاذ أنور الجندى . ولحمد اسمعزى انتباهى فيما تضمنه هذا الشهر حضى مجلة المختطف على تعليم الكبت تعليميا عاليا واهتمام **« الاستقلال »** بنشر التصاميم التجارى والصناعى واخراج **« الجامعة »** عددا خاصا بآين رشد في ٢٧٦ صفحة . . ان هؤلاء الرواد جديرون بالتحية وقد فتمت انتم وقام الأستاذ انور بأداء هذا الواجب فارضيتهم الشاكرين : الخلقية **« لكاتب »** والنفعية **« لكتيب »** لانكم انصتم اولئك الرواد واقدتم أبناء الجيل الحاضر .

واللافت - ثالثا - ان الأستاذ الباحث قد روى ان الشاعر **« الفلى »** هذه المقطوعات الحيوانية في مؤلفه المستشرقين سنة ١٨٩٤ . والمأثور من شوقى انه لم يكن يلقى شعره بنفسه فهل حقق الباحث هذا الأمر ؟ انه جدير بالتحقيق ولعلهما يستحق

العناء أن ينتج أحد الباحثين قصائد شوقى التى أقيت في المجتمعات المختلفة وبينهم أسماء من نهضوا بالقائها وظهوروف هذا الاتفاق ! والى هذه الملاحظات أشفيك ان الباحث ذكر مؤثره المستشرقين ولم ينس على مكان اعتقاده .

وفد اقتبس الباحث من مقدمة محمد عثمان جلال قوله **« الواسع لهذه الحكايات في الأصل رجل من رجال اليونان .. يقال له « ايوب » »**

هذا ما اقتبسه الباحث من صاحب **« العيون الوافظ »** وقد كنت أمتنى ان يعاود صاحب البحث تأصيل خرافات **« ايوب »** أى ردها الى أصولها الاولى فان الأستاذ Marcel الذي نشر كتاب **« حكايات من لقمان Fables de Loqueman »** وطبعته في القاهرة بالفرنسية قرر في مقدمته نظرية عامة تتمثل في قوله ما يأتى **« تعود خرافات لقمان الى عهد قديم جدا »** . وبهذا القدم كانت نموذجيا وموضوعيا لمؤلفي الخرافات الآخرين الذين عاشوا في صور أحدث بكثير من عصر لقمان ، فليس من العيب ان نشر خرافات لقمان التى لا تشاركها في الاصلة الا حكايات يديدا فان خرافات **« ايوب »** وعددا كبيرا من خرافات **« لافنتين »** ليست الا ترجمة وصورا منها .

ولعل مما يهتئ كيربانا القومى ان الأستاذ مارسيل استطرد فقال : **« ان فن الإيروlogia Apologue قد ولد في الشرق »** اما تحليله لهذه الأسبقية فقد لا يفيضان اذ ردها الى **« ان امرأ الشرق درجوا منذ طفولتهم البكرة على سماع اللحن وكان أكثرهم يروون العروش ليلاوسوا حكما استبداديا مطلقا فلا يجسر أحد على أن يبذل لهم النصح الا مقنعا خشية ان يستهدف الموتى جزء اجترانه على جرح كيربالمهم . وهذا الوصف هو الذى أركم حكماة وفلاسفة الشرق على اخفصاء دروسهم تحت فتاح من القصص الرمزي فاخترعوا بذلك فن الإيروlogia »**

وان يكن هذا التعليل جارحا فان الأستاذ مارسيل قد شفعه بتكثيل ناي يخطر بغير جرحا فقال : **« ومن جهة ثانية كانت الثقافة الشرقية يعطى فيها دعوانا لهذا الفن لثابت متعددة الصور فمقدمة بالخرافات »**

ولعل مما يتجاوز مع هذا الأمر ان الحكاية الحادية - السبعين بعد المائة التى لعصها الأستاذ بحجورى تذكرنا بحكاية تنسب الى ملك الفرس كبرى أنور شرهان وخلاصتها انه مر يشيخ تهمذ يفرس شجرة جديدة فسأله فيم يتعجب نفسه وهو لا يفهم ان يمتد به الاجل حتى يعنى لغارها ؟ فاجابه الشيخ بقوله : **« لزج من قبلنا فاكنا فلعينا ان نزرع ليالك من بعدنا »** فاجيب كبرى بجوابه وقال : **« زه زه »** أى مرمى مرمى واجازته بجائزة كما روى كتاب المطالعة الذى قرأته في اول مراحل الدراسة الابتدائية : . . فالحكاية هنا حكاية شرقية وفيها اشادة بالنشأان الاجتماعى بل نفسان الاجيال ايضا وهى تتحد مع حكاية لافنتين في بعض المقدمة وان اختلفنا في الفرى وهو عند لافنتين مثال في ان الصبيان الذين سغفروا من الشيخ قد ماؤوا قبله في بعض الحوادث الطارئة ..

أرايت استطردت وتشتبعت .. فلهيبنى هذا من ملاحظات أخرى كانت هى المألوفة في ذهنى بين يدات كتابة هذا الخطاب انها ملاحظات قد تنسم بسور الحق ولكنى لا أستطيع بالارغم من ذلك كتمانها فهى تنلق بالحق العام قبل أى شيء :

ان الاخطاء الطبعية والاطغاة التحرية تجنى على هذا المجذ الذى جمته « الجلة » بين اطرافها . ففى مقال العقاد نقرا (ص ٨) **« صلع الصافين »** وهو قد كتب بداهة **« صلع الصافين »** لان الحديث كان من صمام الكف ومن العصفه التى تلقاها المولى

وفى مقال مندور نقرا **« للدين »** والاصل بداهة **« بغير »** **« الدين »** (ص ١٤) كما نقرا **« بغير »** بدلا من **« بغير »**

فيختل المني بسبب نقطة زبدت على الياء في أول الكلمة (ص ١٥)
وقل بعث السيد أحمد ستر سقطت كلمة « قوم » من أحد أبيات الشعر لتحطم البيت وضاع المعنى (ص ١٠٥)
وفي هذا الشعر عينه حلت « كذلك » محل « كذلك » فالتكرار (ص ١٠٤)

وتصيفة الأستاذ محمود حسن إسماعيل ثالث تصيبها من الخطأ الطبخي إذا سرت الشطر الأول من البيت الأول في ص ٢٩ - سرت لفظة « لها » من أول الشطر الثانية وأدخلته في حدود أرضها كما يصح بعض أهل السهل الريف فاضطربت موسيقى البيت !

وول من ٧٤ يخبرنا الناقد : « أن محور القصة يدور حول علاقة سعيد مهران بأشخاص معينين أدى إلى تحويله إلى لص » والجملة غير مستقيمة وإنما يريد الناقد أن يقول « تحول علاقة سعيد مهران .. أدت إلى » أو « تحول علاقة سعيد مهران بأشخاص معينين وهي العلاقة التي أدت إلى »

وفي البيت ذاته قرأ في ص ٧٦ « سعيد مستلق » وصحيحها « مستلق » أو « مستلقيا » إذا أراد الحذل

وفيه أيضا قرأ في ص ٧٤ : « بكل دروب العطف والراعية » وهو يقصد الشروب أي الأنواع ولا يقصد الدروب أي الطرق ! ولكن إذا تيسر الدفاع من الإخطاء المطبعية نأى دفاع للتمسك .. أما إلى الجنون أو الهرب في كل الحالات الأخيرة .. وأن نظرة بكييت عابسة ومطلقة » ويخيل إلى أن في الأمر خطأ مطبعيا وأن بعض الألفاظ قد سقطت ولا فإين جواب الشطر ! أم أن « كان » هنا فعل تام غير تاض بعض وجسه وأن الجواب هو « قد انتهى » ؟

وفي ص ١١٩ نرى خطأ مطبعيا ولا تحروا وإنما تقسروا تصيرا قلنا هو : ما الذي يجعلنا عائلتنا غريبطين « بدلا من يجعلنا غريبطين إلى الآن » ولكن إذا تيسر الدفاع من الإخطاء المطبعية نأى دفاع للتمسك للإخطاء النحوية الظاهرة !

في ص ١٢ نقرا قول الدكتور الباحث : « لا يجوز أن الأدب والآن محاكاة للطبيعة بل خلقا وأبداعا » وغير « أن » خطأ تاملنا مرفوع والمطوف على المرفوع مرفوع وفي ص ١٤ نقرا في البحث ذاته : « التجربة الصبيانية » الحاشية ويخيل لي أن لفظة « المعيشة » هو الصائب لأن الباحث يقصد التجربة التي « يعيشها » الكاتب وليس التي « يعيشها » وهذا مع اعتقادي بأن استعمال « المعيشة » قد يؤدي إلى الالتباس مع « المعيشة » بمعنى الحياة

وفي ص ١٤ كذلك يقول الباحث : « فالأوضاع الواحد قد يصيب فيه أديبين مختلفين مفهومين متناقضين » وفي ص ١٢٢ نقول أكثافية « مع أننا مسلمون » وفي ص ٢٨ ينصب الكاتب الغافل يقول : « ولم تستلغ هذه السنين »

وفي ص ٢٦ يقول صاحب الحديث : « فالأثنين أي السام والتعدد يشتركان »

وفي ص ٦٢ نقرا : « أتى لا عرف مسرحا عظيما إلا وهو في الوقت نفسه مسرحا شعريا » وهكذا نرى أن الأريفة قد اشتروكا في ظاهرة واحدة هي نصب المرفوع فهل نحن أمام ملعب نحوي جسيم ؟ أتني لا أزمح مسرحا عرفا فأتني قد سمعت من المرحوم الأستاذ إبراهيم مصطفى النحوي المرفوع حديثا لا أذكره الآن بدقة ولكنه تضمن تشريفا لحركة النصب على حركة الرفع والجرا !

بقيت كلمة « المضمون » وهي المرفوع المشترك في أغلب صفحات العدد - أتني أهم الفعل اللازم « ضمن » على أن معناه « كفل » فالضامن يضمن مدينا أمام ذاته فيكون هذا الدين « مضمونا » أي مكفولا ولا محصل بدعاية للتطرق

إلى الفروق القانونية الهامة بين الكفالة والضمانة - أما المعاني والأفراض والإنشادات الأدبية غالبا لا ترد عليها الضمانة وإنما يرد عليها « التضمن » فهي إذن « ضمانة » ويكون الحديث الأدبي إذن عن « التضمن » أو « التضمن » وكلاما أتقن من « المضمون » فيمكن أن تستبدل بهما « المحتوى » أو « التضمين » والزمن والاستعمال كجليلات إن يرقما معهما أمر الغريبة - أتول هذا واستغفر الله من التبعيل ومن الخطأ المحتل إلى آيسل خاطري « سبيلنا » إذ لا أجد قاموسا أقمي فيه معاني الضمان والمضمون ! ..

وأخيرا أرى لفظة « الأيتام » تنظر أمامنا من الرمس في ص ٩٤ بعد أن دفتت حتى في نصوص القوانين فصار المرحوم وصار القضاة يتحدثون عن « وفاء التتبعيل » لا « أيتامه » وفي ختام الحديث أبلغك احتجاج « لن » هذا الحرف الخفيف اللطيف الذي تجاهله أحد الباحثين قتال في ص ٩٠ : « سوف لا تكون » ولو عدل من التبعيل الصحيح إلى الأخف غير الفصح لوجد له بعض الطرد !

إن النقد دائما يسير وإن كان دائما مسير فهدى النقادات لا يمكن أن تزيى بسجود الأساتذة الإجمالا في بعولهم .. أتني لا أمل أن أكرر المثل الفرنسي :
L'art est difficile, la critique est aisée.

ومن القوة أن تحرمنا فرصة الانتفاع بهذه السورة والانتفاع بهذه الأغصان أيضا ..

نقد « مجلة الجلات » في العدد الماضي

بقلم : ودا سكاكيني

في العدد الماضي من « المجلة » - يناير ١٩٦٢ - باب جديد يعرض موجزا لما نشرته مجلات العالم العربي ، وقد بدأ الأديب الأستاذ علي شكري هذا العرض بجولة مع الصحافة الأدبية التي « تضم الطابع المحلي » بل تتجاوز إلى الطابع العربي العام

لقد تناولت المجلة أبرز الجلات وأحدثها بهذا الظهور ، وقد استطاعت أن تلمح مجلة كبيرة الآراء والمكانة أنشئت منذ عشرين عاما وبقيت قائمة على الجهد الفردي الحر الذي يبدله مؤسسها المفكر الكبير الأستاذ البير أدب ومجلته « الأدب » في بيروت يعرفها العالم العربي بشغفها من أجل الفكر والأدب وتلقاها القاري يصر بصدرها لوضوعاتها وتقدم في الرسالة التي أدنا ولا تزال تؤيدها بعد وتجر لتطور الأدب الحديث ومعالجتها قضايا الراحة بالقلام حكيم متفرسة ومواهب منتحلة على الشرق والغرب « كما أن « الأدب » تعهدت للموهوبين والشباب فشمجتم نشر بواكيرهم فواضعت لبعض الشعراء والقاصصين ألقامه .

ولقد هذه المجلة - بعد احتجاب الرسالة المصرية - ملقى الأدبي العرب وقرائهم في شتى الأنظار والإعصار ، تنقل لهم روايات الأدب القوي القديم والحديث ، وأحدث الآراء والمدايح الفكرية والنقدية لتنامية التطور والتجديد في أدبنا المعاصر ، وساهب « الأدب » حرفته شفاف التبل مقبلا ورائد أديبا وصحيفا ، قلما عاد إلى وطنه لبنان جدد معانيه بالأدب والمجتمع من طريق الإذاعة والصحافة ، وقد نشر ديوانه « لن » منذ عشر سنوات ، وبعد الأستاذ أثير أدب من رواد الفكر العربي الحديث والشعر التحرر .

تكيف فلت الأستاذ غالي أن يذكر مجلة « الأدب » وهو يقرأ أخواه الأديب فيها كل شهر ، وهي تحمل لصفحات التبل مودة لبنان واحترازه بالروابط الفكرية والثقافية بينهما ، وأنها لذات طابع عربي عام تستحق الذكر والتنويه إلى جانب الجلات التي طرف قلمه بين صفحاتها .